

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

Artisbando representaciones *trans* e intersexuales en

Mi querida señorita

Discursos genérico-sexuales en el cine pretransicional

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

David Asenjo Conde

Director

Francisco Adelino Zurián Hernández

Madrid
Ed. electrónica 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID
FACULTAD DE CC. DE LA INFORMACIÓN
DOCTORADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL, PUBLICIDAD Y
RELACIONES PÚBLICAS



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

TESIS DOCTORAL

**Atisbando representaciones *trans* e
intersexuales en *Mi querida señorita***

Discursos genérico-sexuales en el cine pretransicional

Autor: David Asenjo Conde

Director: Francisco Adelino Zurián Hernández

A Alex. A mis padres y mi hermana. A mis abuelas.

En memoria de los protagonistas de esta historia que nos dejaron mientras planeaba y elaboraba esta tesis: José Luis Borau, José Luis López Vázquez, Iván Zulueta.

AGRADECIMIENTOS:

A Jaime y Álvaro de Armiñán, y a la extinta Fundación Borau: José Luis Borau, Ana Arrieta, Marisa Bas.

A Mercury Films/ El Imán: Carlos Bernases.

A Filmoteca de Zaragoza, Sección de Archivo e Investigación: Ana Marquesán, Teresa Serra, Manuel Calvo.

Al personal actual de Filmoteca Española: Mercedes de la Fuente, Lourdes Odrizola, Trinidad del Río, Eduardo Sastre; y a quienes han trabajado muchos años en este archivo fílmico: Aarón Benchetrit, Catherine Gautier, Margarita Lobo, Alicia Potes, Miguel Soria.

A la Real Academia Española: Aurora Egido y el personal de la biblioteca.

A la biblioteca de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España: Patricia Viada y Marta Tarín.

Al Archivo General de la Administración.

A las bibliotecas y centros de documentación de la Cinémathèque Royal de Belgique; de la Cineteca Nacional de México: Raúl Miranda; de la Filmoteca de la UNAM: Antonia Rojas; de la Cinemateca Uruguaya: Guillermina Martín; del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

A la Oficina de Depósito Legal de Madrid.

A la Imprenta Municipal de Madrid: Francisco José Marín.

A la Fundación Guerrero: Alberto Honrado.

A la generosidad de Pablo Auladell, José G. Jacoste, Virginia López Montenegro, Juan José Mendy, Javier Mosqueda y Víctor Zarza.

A la Biblioteca Nacional de España y la Bibliothèque Royale de Belgique que han sido mis segundas casas durante varios años, y a los auxiliares, ayudantes y bibliotecarios que integran su personal.

A quienes confiaron en mí y me ayudaron a dar mis primeros pasos en la investigación: mi director, Francisco A. Zurián (Universidad Complutense de Madrid); los profesores Domnica Nasta y Robin Lefère, de la Universidad Libre de Bruselas; los compañeros con los que inicié el doctorado: Beatriz Herrero y Antonio Caballero.

A quienes me orientaron y compartieron inquietudes: John D'Amico, José María Lantarote, Mariano Martín, y las compañeras y compañeros de fatigas de la Biblioteca Nacional.

A quienes pueda olvidar y no por ello dejaron de ser una valiosa ayuda.

ÍNDICE

Índice de tablas	8
Índice de imágenes	9
Índice de abreviaturas	14
RESUMEN EN ESPAÑOL.....	15
RESUMEN EN INGLÉS	17
INTRODUCCIÓN.....	19
 PARTE I.- PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.....	21
 CAPÍTULO 1.- OBJETO DE ESTUDIO.....	21
1.1.- Un brote prometedor en los inicios de la pretransición.....	21
1.2.- <i>Mi querida señorita</i> : un posibilismo crítico y comercial	30
1.3.- Delimitación del objeto de estudio: Identidades y tránsitos genérico-sexuales de un personaje cinematográfico.....	40
1.4.- Historiografía de <i>Mi querida señorita</i>	52
 CAPÍTULO 2.- DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	60
2.1.- Objetivos	60
2.1.1.- Hacer un análisis fundamentado en los materiales.....	60
2.1.2.- Demostrar el carácter polifónico de <i>Mi querida señorita</i> , como obra abierta en la que se entremezclan distintos discursos genérico-sexuales.....	61
2.1.3.- A partir del estudio de un solo proyecto cinematográfico, aportar datos y reflexiones útiles para el estudio de las representaciones cinematográficas de género y sexualidad en su conjunto y del cine español en particular.....	62
2.2.- Hipótesis.....	63
2.2.1.-Hipótesis en relación al objetivo de “hacer un análisis fundamentado en los materiales”	63
2.2.2.- Hipótesis en relación al objetivo de “demostrar el carácter polifónico de <i>Mi querida señorita</i> como obra abierta en la que se entremezclan distintos discursos genérico-sexuales”	63
2.2.3.- Hipótesis en relación a que “el estudio de un solo proyecto cinematográfico puede aportar claves para el estudio de las representaciones cinematográficas de género y sexualidad en su conjunto y para el estudio del cine español en particular	63
2.3.- Metodología	65
2.3.1.- Una metodología crítico-genética	65
2.3.2.- Una metodología iconológica	69

2.3.3.- Una metodología basada en los estudios cinematográficos de género y sexualidad	70
2.4.- Marco teórico de las representaciones fílmicas de androginia, disfraz sexual, trans e intersexualidad en Occidente.....	72
2.4.1.- Cuestiones terminológicas.....	73
2.4.2.- Categorías supragenéricas	80
2.4.3.- Significados políticos	87
2.4.4.- Balance	91

PARTE II .- MÁRGENES EXPRESIVOS EN LA PRIMERA PRETRANSICIÓN (1969-1973): MI QUERIDA SEÑORITA.....94

CAPÍTULO 3.- MATERIALES PARA UNA RECONSTRUCCIÓN GENÉTICO-DISCURSIVA

3.1.-Materiales literarios: descripción de ejemplares del guion	96
3.1.1.-Quinta versión - Guión de 18/01/1971 (136 pág.)	97
3.1.2.- Sexta versión - Guión de 05/07/1971 (132 pág.)	98
3.1.3.- Lista de diálogos (31 pág.)	100
3.1.4.- Otra variante de la sexta versión - Guión de 12/1971 (64 pág.).....	101
<i>Tabla 3.1.- Recapitulación de guiones literarios de Mi querida señorita.....</i>	<i>102</i>
3.2.- Materiales administrativos: descripción de instancias oficiales, dictámenes e informes, y recursos	103
3.2.1.- Solicitudes de permiso de rodaje y de licencia de exhibición.....	103
<i>Tabla 3.2.- Línea diacrónica de la tramitación administrativas de Mi querida señorita.....</i>	<i>109</i>
3.2.2.- Dictámenes e informes de la Junta de Censura y Apreciación de Películas	105
3.2.3.- Recursos contra las decisiones administrativas.....	107
3.3.- Materiales fílmicos, videográficos y digitales.....	111
3.3.1.- Materiales fílmicos	111
<i>Tabla 3.3.- Distribución de las secuencias según el número de rollos de las copias.....</i>	<i>112</i>
3.3.2.- Materiales videográficos y en disco óptico	114
3.3.3.- Frustradas versiones cinematográficas y nuevas versiones teatrales	114

CAPÍTULO 4.- RECONSTRUCCIÓN GENÉTICO-DISCURSIVA

4.1.-Fase temprana del proyecto: de mediados de 1970 al 23/01/1971.....	116
4.2.- Censura previa y evolución del guión: Del 23/01/1971 al 26/07/1971.....	119
<i>Tabla 4.1.- Comparación secuencial de versiones del guión con la película...120</i>	
4.2.1.- Análisis de la quinta versión del guion, fechada el 18/01/1971	126

a) <i>Reescrituras y variantes: quinta versión versus sexta versión y película.</i>	126
b) <i>Una parodia de la ‘comedia sexy’: el tercer acto del guion.</i>	137
c) <i>Una secuencia epítome de los discursos genérico-sexuales de Mi querida señorita</i>	141
d) <i>Ejemplos de reformismo pretransicional a través de discursos cristianos enfrentados</i>	144
4.2.2.- Análisis de la recepción censora de la quinta versión del guión	145
4.3.- Rodaje y postproducción: Del 26/07/1971 al 06/12/1971	154
4.3.1.- Análisis de la sexta versión del guión, fechada el 05/07/1971	154
a) <i>Elementos que se prestan a una interpretación trans en la sexta versión</i>	154
b) <i>El tabú de las relaciones sexuales: coincidencias con Adiós, cigüeña, adiós.</i>	156
4.4.- Censura a película realizada y apreciación: Del 06/12/1971 al 22/11/1979	160
CAPÍTULO 5.- UN ANÁLISIS FÍLMICO DE MI QUERIDA SEÑORITA.	167
5.1.- Punto de vista narratológico	167
5.1.1.- La focalización espectral	169
a) <i>Primera función de la focalización espectral: Vislumbrar el género sentido y la sospecha de que Adela no es una mujer</i>	171
b) <i>Segunda función de la focalización espectral: crear suspense en torno al descubrimiento del pasado del personaje</i>	183
c) <i>Tercera función de la focalización espectral: efecto cómico e ironía dramática</i>	187
5.1.2.- La focalización interna	191
5.2.- Estructura narrativa	196
PARTE III.- EL PARATEXTO GRÁFICO.	214
CAPÍTULO 6.- LA DOBLE TRADICIÓN GRÁFICA DE MI QUERIDA SEÑORITA.	214
6.1.- Materiales gráficos de Mi querida señorita durante la fase de exhibición en salas cinematográficas españolas (1972-80)	214
6.2.- Materiales gráficos de Mi querida señorita desde mediados de los 80 hasta la actualidad	221
Tabla 6.1.- <i>Materiales gráficos con los diseños de Iván Zulueta y José Montalbán.</i>	223
Tablas 6.2. - <i>Convivencia de los diseños gráficos de Iván Zulueta y de José Montalbán en los anuncios publicados en la prensa diaria española.</i>	223

CAPÍTULO 7.- SÍNTESIS EN IMAGEN FIJA DEL TRÁNSITO GENÉRICO-SEXUAL	292
7.1.- Los carteles: Versiones de una síntesis visual.....	305
7.1.1.- La versión de Iván Zulueta: La irresolución de la androginia diacrónica	305
7.1.2.- Versión de José Montalbán: La epifanía de la identidad de género.....	324
7.1.3.- Una relectura contemporánea del cartel: La versión de Pablo Auladell	330
7.2.- Guías publicitarias: La segregación de materiales gráficos para consumo interno y externo	333
7.2.1.- La guía publicitaria en español: un material para el mercado español...333	
7.2.2.- La guía publicitaria en inglés: un material para el mercado exterior	335
7.3.- Los anuncios en prensa: una fuente de pistas históricas	338
7.3.1.- Las variantes del diseño de Zulueta: Un desvelamiento progresivo	338
<i>Tabla 7.1.- Anuncios con la variante de fondo blanco en la prensa regional y local española.</i>	349
7.3.2.- Variantes del diseño de José Montalbán: entre la inmutabilidad y las derivaciones en fotomontajes, dibujos a plumilla y anuncios tipográficos	357
<i>Tabla 7.2.- Las anuncios con el diseño de Montalbán en la prensa regional y local española.</i>	370
7.4.- Carátulas de video y de disco óptico: Un cierto resurgir de la publicidad gráfica	376
7.4.1.- Ediciones de Royal Vídeo (1985) y Coleccionistas (1987): el cine de autor español en formato videográfico	376
7.4.2.- Edición VHS de Bettlach en 2001: el ocaso del vídeo analógico	380
7.4.3.- Ediciones Blu-ray y DVD de Video Mercury y Divisa en 2014: la supervivencia marginal del disco óptico.....	381
 CAPÍTULO 8.- CONCLUSIONES Y REFLEXIONES	384
 BIBLIOGRAFÍA	390
 ANEXOS	416
Ficha técnica y artística de Mi querida señorita	416
Entrevista a José Luis Borau, productor y guionista de <i>Mi Querida Señorita</i>	420
Glosario	427

Índice de tablas

CAPÍTULO 3

Tabla 3.1.- Recapitulación de guiones literarios de *Mi querida señorita*

Tabla 3.2.- Línea diacrónica de la tramitación administrativas de *Mi querida señorita*

Tabla 3.3.- Distribución de las secuencias según el número de rollos de las copias

CAPÍTULO 4

Tabla 4.1.- Comparación secuencial de versiones del guión con la película

CAPÍTULO 6

Tabla 6.1.- Materiales gráficos con los diseños de Iván Zulueta y José Montalbán.

Tablas 6.2. - Convivencia de los diseños gráficos de Iván Zulueta y de José Montalbán en los anuncios publicados en la prensa diaria española.

CAPÍTULO 7

Tabla 7.1.- Anuncios con la variante de fondo blanco en la prensa regional y local española.

Tabla 7.2.- Las anuncios con el diseño de Montalbán en la prensa regional y local española.

Índice de imágenes

CAPÍTULO 5.

Fuente imágenes: Dvd *Mi querida señorita*. Ed. Gran Vía Musical de Ediciones, 2003

Fig. 5.1.- Títulos de crédito. Retrato infantil de José Luis López Vázquez.

Fig. 5.2.- Títulos de crédito. Fotomontaje insertando el rostro lampiño de López Vázquez en fotografía antigua de figura femenina.

Fig. 5.3.- Títulos de crédito. Fotomontaje insertando el rostro lampiño de López Vázquez en fotografía antigua de figura femenina.

Fig. 5.4.- Imagen congelada de Adela ante el espejo. Transición de los títulos de crédito a la sec. 1.

Fig. 5.5.- Sec. 69. Zoom de fotomontaje insertando el rostro lampiño de López Vázquez en fotografía antigua de figura femenina.

Fig. 5.6.- Sec. 69. Fotografía antigua a punto de ser desgarrada y quemada en la cocina de leña.

Fig. 5.7.- Sec. 18. Aparte teatral sobre el afeitado de Adela (plano de Isabel).

Fig. 5.8.- Sec. 18. Aparte teatral sobre el afeitado de Adela (contraplano del florista).

Fig. 5.9.- Sec. 19. Afeitado de Adela.

Fig. 5.10.- Sec. 13. Saque inaugural del campo de fútbol por Adela.

Fig. 5.11.- Sec. 14. Aparte teatral comentando la foto del periódico que ilustra el saque inaugural de Adela.

Fig. 5.12.- Sec. 19. Isabel comenta la foto del periódico ante Adela.

Fig. 5.13.- Sec. 19. Adela ordenando a Isabel que se abroche el escote (plano de Adela).

Fig. 5.14.- Sec. 19. Adela ordenando a Isabel que se abroche el escote (contraplano de Isabel).

Fig. 5.15.- Sec. 34. Adela azotando a Isabel con los claveles (plano de Adela).

Fig. 5.16.- Sec. 34. Adela azotando a Isabel con los claveles (contraplano de Isabel).

Fig. 5.17.- Sec. 34. Adela mirando las piernas de Isabel.

Fig. 5.18.- Sec. 34. Adela reprimiendo su mirada al sentarse de espaldas en la mecedora.

Fig. 5.19.- Sec. 23. Plano-de-tres con las hijas de Santiago intimidando a Adela.

Fig. 5.20.- Sec. 25. Plano-de-tres con dos muchachas que se burlan de cómo las mira Adela.

Fig. 5.21.- Sec. 45. Plano-de-tres en que Juan por fin puede mirar libremente a dos muchachas.

Fig. 5.22.- Sec. 45. Feli cruza el cuarto de Juan cuando ya está acostado.

Fig. 5.23.- Sec. 45. Una mujer observa fijamente a Juan en el restaurante.

Fig. 5.24.- Sec. 45. Una mujer pill a Juan mirándole las puertas mientras le sostiene la puerta de un taxi.

Fig. 5.25.- Sec. 52. Isabel trabaja de camarera en una cafetería madrileña.

Fig. 5.26.- Sec. 92. Isabel intenta infundir confianza al temeroso Juan.

Fig. 5.27.- Sec. 82. Feli y Juan en una habitación de alquiler por horas.

Fig. 5.28.- Sec. 92. Juan e Isabel de hacer el amor (plano de Juan).

Fig. 5.29.- Sec. 92. Juan e Isabel después de hacer el amor (contraplano de Isabel: ¡Qué me va usted a contar, señorita!).

Fig. 5.30.- Sec. 92. Juan e Isabel después de hacer el amor. Beso final.

Fig. 5.31.- Sec. 5. Reencuentro de Santiago y Adela (plano de Santiago).

Fig. 5.32.- Sec. 5. Reencuentro de Santiago y Adela (contraplano de Adela).

Fig. 5.33.- Sec. 6. Santiago observando a Adela desde la ventana de su despacho.

Fig. 5.34.- Sec. 68. Santiago observando a Juan disfrazado de Adela desde la ventana de su despacho.

Fig. 5.35.- Sec. 9. Mirada excluida de Adela observando a Isabel y Víctor desde la galería acristalada.

Fig. 5.36.- Sec. 45. Juan observa a una pareja mientras come un bocadillo en un banco.

Fig. 5.37.- Sec. 39. Vías ferroviarias que se bifurcan.

Fig. 5.38.- Sec. 39. Entrada del tren en la estación.

Fig. 5.39.- Sec. 39. Pasajero masculino filmado de espaldas que baja del tren.

Fig. 5.40.- Sec. 42. Chus abre la puerta de la pensión al pasajero filmado de espaldas.

Fig. 5.41.- Sec. 39. El pasajero masculino filmado de espaldas rechaza al mozo que le llama “señor”, pero se parará cuando ofrezca sus servicios a una “señorita”.

Fig. 5.42.- Sec. 39. El pasajero masculino filmado de espaldas se para ante el cartel de la “Asociación católica de orientación a la mujer”.

Fig. 5.43.- Sec. 53. Espionaje inadvertido de Chus y su tía a Juan. Chus despierta a su tía.

- Fig. 5.44.- Sec. 53. Espionaje inadvertido de Chus y su tía a Juan. Chus y su tía escuchan detrás de la puerta del cuarto de Juan.
- Fig. 5.45.- Sec. 53. Espionaje inadvertido de Chus y su tía a Juan, que cose sin sospechar que le escuchan tras la puerta.
- Fig. 5.46.- Sec. 64. Juan disfrazado de Adela esperando autorización para retirar sus depósitos bancarios.
- Fig. 5.47.- Sec. 65. El empleado del banco compara la matriz firmada por Adela con la firma de Juan disfrazado de Adela.
- Fig. 5.48.- Sec. 67. El empleado convence a Juan disfrazado de Adela de que baje del taxi y le acompañe.
- Fig. 5.49.- Sec. 52. Isabel saluda a una clienta diciendo ¡Buenos días, señorita! y Juan teme que se lo diga a él
- Fig. 5.50.- Sec. 58. Juan finge encontrarse por casualidad con Isabel en la estación de autobuses.
- Fig. 5.51.- Sec. 19. Adela come con deleite las magdalenas del paquete de Isabel.
- Fig. 5.52.- Sec. 59. Juan come con deleite las magdalenas del paquete de Isabel.
- Fig. 5.53.- Sec. 19. Isabel se muerde las uñas tras decir una inconveniencia a Adela.
- Fig. 5.54.- Sec. 92. Isabel se muerde las uñas tras decir una inconveniencia a Juan
- Fig. 5.55.- Sec. 47. Juan enseña el carné de identidad de su supuesta *hermana* al sastre.
- Fig. 5.56.- Sec. 52. Tras recordar a Juan que se le olvida el paquete por segunda vez, Isabel exclama: “¡Pero qué hombre!”.
- Fig. 5.57.- Sec. 82. Feli exclama: “¡Vaya con Don Juan!”.
- Fig. 5.58.- Sec. 1. Reflejo de Adela e Isabel en el espejo del armario.
- Fig. 5.59.- Sec. 3. Adela mirándose en el retrovisor del coche.
- Fig. 5.60.- Sec. 15. Reflejo de Adela en el espejo ovalado preparándose para su aseo diario.
- Fig. 5.61.- Sec. 19. Reflejo de Adela en el espejo del baño con la cara cubierta de espuma de afeitado.
- Fig. 5.62.- Sec.31. Adela observándose en la luna del armario antes de la cita con Santiago.
- Fig. 5.63.- Carátula de dvd. *I Want What I Want* (John Dexter, 1971).
- Fig. 5.64.- Sec. 37. Primer plano de Adela tras recibir el diagnóstico médico.
- Fig. 5.65.- Sec. 43. Primer plano de Juan en el espejo de la habitación de la pensión.
- Fig. 5.66.- Sec. 45. Reflejo borroso de Juan en el espejo del escaparate de una tienda de comestibles.
- Fig. 5.67.- Sec. 68B. Después del examen del médico forense, Juan se viste dando la espalda al espejo.
- Fig. 5.68.- Sec. 68B. Juan firma el informe del médico forense en el salón. Los espejos están cubiertos con tul.
- Fig. 5.69.- Sec. 83. Juan mira los maniqués de una tienda de vestuario piadoso femenino (plano desde fuera del escaparate).
- Fig. 5.70.- Sec. 83. Juan mira los maniqués de una tienda de vestuario piadoso femenino (contraplano de dentro del escaparate).
- Fig. 5.71.- Sec. 1. Reflejo del espejo ovalado mostrando a Adela e Isabel.
- Fig. 5.72.- Sec. 92. Juan e Isabel besándose sin mediación del espejo.

CAPÍTULO 7

- Fig. 7.1.- Caricatura. W. S. Penley como la tía de Carlos. Autor: Alfred Bryan. *The Entr'Acte Annual* (1894). Fuente: Wikimedia Commons.
- Fig. 7.2.- Anuncio. *La tía de Carlos* (A. Mayo, 1941). Autor: José María. Fuente: *El Mundo Deportivo* (31/03/1945, p. 2). De sus autores ©.
- Fig. 7.3.- Cartel. *La tía de Carlos en minifalda* (A. Fenóllar, 1967). Autor: Martí Ripoll. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.
- Fig. 7.4.- Programa de mano. *La tía de Carlos* (L. Torres Ríos, 1946). Fuente: <http://catalogo.artium.org/la-tia-de-carlos>. De sus autores ©.
- Fig. 7.5.- Programa de mano. *Carlos, su tía y la otra* (H. Quest, 1956). Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.
- Fig. 7.6.- Anuncio. *La tía de Carlos* (L. M. Delgado, 1981). Fuente: *Diario de Las Palmas* (14/07/1982, p. 24). De sus autores ©.
- Fig. 7.7.- Anuncio. *El príncipe encadenado* (L. Lucía, 1960). Autor: Mac. Fuente: *Hoja del Lunes* (Madrid) (19/11/1960, p. 11). De sus autores ©.

- Fig. 7.8.- Programa de mano. *Juana de Arco* (V. Fleming, 1948). Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.
- Fig. 7.9.- Clisé, guía de prensa. *La reina Cristina de Suecia* (R. Mamoulían, 1933). Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.
- Fig. 7.10.- Cartel. *La reina Cristina de Suecia* (R. Mamoulían, 1933). Autor: Jano. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.
- Fig. 7.11.- Guía de prensa. *La monja alférez* (J. Aguirre, 1987). Autor: Tejeiro. Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.
- Fig. 7.12.- Programa de mano. *La monja alférez* (E. Gómez Muriel, 1944). Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.
- Fig. 7.13.- Cartel. *La moza del cántaro* (F. Rey, 1954). Autor: Napoleón Campos. Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.
- Fig. 7.14.- Anuncio. *La moza del cántaro* (F. Rey, 1954). Fuente: *Diario de Mallorca* (25/03/1954, p. 5). De sus autores ©.
- Fig. 7.15.- Programa de mano. *Matrimonio al revés* (H. Roach, 1940). Fuente: Bienvenido Llopis y Luis Miguel Carmona (2009). *La censura franquista en el cine de papel*. De sus autores ©.
- Fig. 7.16.- Anuncio. *La novia era él* (H. Hawks, 1949). Autor: Soligó. Fuente: *El Mundo Deportivo* (14/10/1950). De sus autores ©.
- Fig. 7.17.- Anuncio. *Los derechos de la mujer* (J. L. Sáenz de Heredia, 1963). Fuente: *Hoja del Lunes* (Madrid) (18/02/1963, p. 13). De sus autores ©.
- Fig. 7.18.- Anuncio. *Una señora llamada Andrés* (Julio Buchs, 1970). Autor: Jano. Fuente: *Hoja del Lunes* (Madrid) (23/11/1970, p. 38). De sus autores ©.
- Fig. 7.19.- Anuncio reposición. *Psicosis* (A. Hitchcock, 1960). Autor: Mac. Fuente: *Abc* (01/08/1971, p. 71). De sus autores ©.
- Fig. 7.20.- Cartel de *Homicidio* (W. Castle, 1962). Autor: Jano. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.
- Fig. 7.21.- Cartel. *Un hacha para la luna de miel* (M. Bava, 1969). Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.
- Fig. 7.22.- Anuncio. *Vestida para matar* (B. de Palma, 1980). *Hoja del Lunes* (Madrid) (26/01/1971, p. 21). De sus autores ©.
- Fig. 7.23.- Anuncio. *Vestida para matar* (B. de Palma, 1980). Fuente: *Abc* (22/02/1981, p. 104). De sus autores ©.
- Fig. 7.24.- Anuncio. *Cherry Falls* (G. Wright, 2000). Fuente: *Abc* (05/01/2001, p. 103). De sus autores ©.
- Fig. 7.25.- Anuncio. *El transexual* (J. Jara, 1977). Fuente: *Diario 16* (22/10/1977, p. 10). De los autores ©.
- Fig. 7.26.- Foto-fija. *Una mujer fantástica* (S. Lelio, 2016). De sus autores ©.
- Fig. 7.27.- Cartel. *Vestida de azul* (A. Giménez-Rico, 1984). Autor: José Ramón. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.
- Fig. 7.28.- Anuncio. *XXY* (L. Puenzo, 2007) Fuente: *Abc* (11/01/2008, p. 62). De sus autores ©.
- Fig. 7.29.- Cartel. *Cambio de sexo* (V. Aranda, 1977). Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.
- Fig. 7.30.- Anuncio. *Transamérica* (D. Tucker, 2005). Fuente: *La Razón* (24/02/2006, p. 35). De sus autores ©.
- Fig. 7.31.- Cartel. *Mi querida señorita* (J. de Armiñán, 1971). Autor: Iván Zulueta. Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.
- Fig. 7.32.- Portada. Revista *Esquire*. Abril de 1967. Autor: George Lois. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.
- Fig. 7.33.- Bocetos. Autor: Iván Zulueta. Fuente: Catálogo Exposición *Pausas de papel* (Filmoteca Valenciana, 1991). De sus autores ©.
- Fig. 7.34.- Retrato de Inocencio X (1650). Autor: D. de Silva Velázquez. Fuente: Wikimedia Commons.
- Fig. 7.35.- Morgan a lo Bacon (1979). Autor: Iván Zulueta. Fuente: <http://www.ivanzulueta.com>. De sus autores ©.
- Fig. 7.36.- Cartel. *Glen or Glenda* (E. Wood, 1953). Fuente: Wikimedia Commons.
- Fig. 7.37.- Cartel. *The Christine Jorgensen Story* (I. Rapper, 1970). Versión australiana. Fuente: www.christinejorgensen.org (extinta). De sus autores ©.
- Fig. 7.38.- Portada. *Daily News* (01/12/1952, p. 1). De sus autores ©.

- Fig. 7.39.- Portada. *El enigma* (1974[1972]), de Jan Morris. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.
- Fig. 7.40.- Cartel. *La tercera luna* (G. Almendros, 1984). Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.
- Fig. 7.41.- Anuncio. *Elisa, vida mía* (C. Saura, 1977). Autor: José Cruz Novillo. *El País* (21/04/1977, p. 28). De sus autores ©.
- Fig. 7.42.- Cartel. *El hombre y el monstruo* (R. Mamoulian, 1931). Fuente: A. García-Rayó (ed.) (2006). *Carteles para una noche sin cine*, p. 52. De sus autores ©.
- Fig. 7.43.- Cartel. *El hombre y el monstruo* (R. Mamoulian, 1931). Autor: Antoni Clavé. Fuente: <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/el-hombre-y-el-monstruo/antoni-clave/214339-000>. De sus autores ©.
- Fig. 7.44.- Clisé, guía de prensa. *El extraño caso del Dr. Jekyll* (V. Fleming, 1941). Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.
- Fig. 7.45.- Cartel. *Dr. Jekyll y su hermana Hyde* (R. W. Baker, 1971) Fuente: *Heraldo de Aragón* (25/11/1972, p. 3). De sus autores ©.
- Fig. 7.46.- Anuncio. *Dr. Jekyll y el hombre lobo* (L. Klimovsky, 1971). Autor: Mac. Fuente: *Abc* (12/11/1972, p. 86). De sus autores ©.
- Fig. 7.47.- Anuncio. *La mujer pantera* (J. Tourneur, 1942). Fuente: *Ya* (18/05/1947, p. 1). De sus autores ©.
- Fig. 7.48.- Rostros superpuestos de Marisa Paredes y Eusebio Poncela. *Párpados* (I. Zulueta, 1989). Fuente: <http://www.rtve.es>. De sus autores ©.
- Fig. 7.49 y 7.50.- Clichés Polaroid I y II. Autor: Iván Zulueta. Fuente: Catálogo exposición *Mientras tanto...*, v. 3. La Casa Encendida, 29/03 – 12/06/2005. De sus autores ©.
- Fig. 7.51.- Cartel. *Leo* (J. L. Borau, 2000). Autor: Iván Zulueta. Fuente: www.ivanzulueta.com. De sus autores ©.
- Fig. 7.52.- Anuncio. *The Christine Jorgensen Story* (I. Rapper, 1970). Fuente: *The New York Times* (30/07/1970, p. 40). De sus autores ©.
- Fig. 7.53.- Anuncio. *Chisum* (A. W. McLaglen, 1970). Fuente: *Abc* (22/11/1970, p. 104). De sus autores ©.
- Fig. 7.54.- Programa de mano. *La Lola dicen que no vive sola* (J. de Armiñán, 1970). Autor: MCP. Fuente: F. Jurado (2006). *Programa de mano y cine español*, p. 44. De sus autores ©.
- Fig. 7.55.- Cartel. *Mi querida señorita* (J. de Armiñán, 1971). Autor: José Montalbán. Fuente: Archivo David Asenjo Conde.
- Fig. 7.56.- Cartel. *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971). Autor: José Montalbán. Fuente: V. Zarza (2006). Montalbán, Inolvidable. *AGR. Coleccionistas de cine*, 30, p. 123.
- Fig. 7.57.- Portada. *Christine Jorgensen. A personal autobiography*. 1ª edición en tapa dura. Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.
- Fig. 7.58.- Cartel. *Il primo uomo diventato donna* (I. Rapper, 1970). Fuente: www.christinejorgensen.org (página web extinta). De sus autores ©.
- Fig. 7.59.- Anuncio. *Señora Doctor* (M. Ozores, 1974). Autor: José Montalbán. Fuente: *La Nueva España* (11/10/1973, p. 3). De sus autores ©.
- Fig. 7.60.- Cartel. *Mi querida señorita* (J. de Armiñán, 1971). Autor: Pablo Auladell. Fuente: Associació Professional d'Il·lustradors de València (2000). *Cine de papel: los ilustradores valencianos dibujan el cine español*, p. 117. De sus autores ©.
- Fig. 7.61.- Anverso. Guía publicitaria en español. Original en color. Autor: José Montalbán. Fuente: Filmoteca de Catalunya. De sus autores ©.
- Fig. 7.62.- Portada. Guía publicitaria en inglés (1972). Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.
- Fig. 7.63.- Variante inicial. Autor: Iván Zulueta. Fuente: *La Tarde* (29/02/1972, p. 5). De sus autores ©.
- Fig. 7.64.- Variante inicial. Autor: Iván Zulueta. Fuente: *Abc* (13/02/1972, p. 86). De sus autores ©.
- Fig. 7.66.- Boceto, reposición. *La calle 42* (L. Bacon, 1932). Autor: I. Zulueta. Fuente: www.ivanzulueta.com. De sus autores ©.
- Fig. 7.65.- Anuncio reposición. *La calle 42* (L. Bacon, 1932). Autor: I. Zulueta. Fuente: *Ya* (02/02/1972, p. 36). De sus autores ©.
- Fig. 7.67.- Variante de fondo en degradado. Fuente: *Ya* (13/02/1972, p. 45). De sus autores ©.
- Fig. 7.68.- Variante de fondo en degradado. Fuente: *As* (14/02/1972, p. 5). De sus autores ©.
- Fig. 7.69.- Variante de fondo en degradado. Fuente: *Abc* (15/02/1972, p. 81). De sus autores ©.

Fig. 7.70.- Variante de fondo blanco. Autor: Iván Zulueta. Fuente: *Hoja del Lunes* (Madrid) (14/02/1972, p. 18). De sus autores ©.

Fig. 7.71.- Variante con trazo de clausura en la cabeza y sin trama de relleno. Autor: I. Zulueta. Fuente: *Diario de Navarra* (28/03/1972, p. 7). De sus autores ©.

Fig. 7.72.- Variante sin trazo de clausura en la cabeza y con trama gruesa de relleno. Autor: I. Zulueta. Fuente: *Nuevo Fotogramas* (08/09/1972, p. 57). De sus autores ©.

Fig. 7.73.- Matriz de orientación vertical. Variante barcelonesa. Fuente: *El Correo Catalán* (20/09/1972, p. 23). De sus autores ©.

Fig. 7.74.- Matriz de orientación horizontal. Variante barcelonesa. Fuente: *Tele/eXpres* (21/09/1972, p. 25). De sus autores ©.

Fig. 7.75.- Diseño alternativo. Fuente: *Diario de Barcelona* (21/09/1972, p. 24). De sus autores ©.

Fig. 7.76.- Fotomontaje. Fuente: *Abc* (17/02/1972, p. 4). De sus autores ©.

Fig. 7.77.- Anuncio a plumilla. Autor: José Montalbán. Fuente: *Pueblo* (28/03/1972 p. 37). De sus autores ©.

Fig. 7.78.- Fotomontaje. Fuente: *Abc* (12/04/1972, p. 15). De sus autores ©.

Fig. 7.79.- Portada. *Man into Woman*, de Lili Elbe y Niels Hoyer. De sus autores ©. Fuente: <http://www.coverbrowser.com/covers/popular-library/11>.

Fig. 7.80.- Fotomontaje. Fuente: *Abc* (18/05/1972, p. 13). De sus autores ©.

Fig. 7.81.- Anuncio tipográfico. Fuente: *El Alcázar* (26/06/1972, p. 22). De sus autores ©.

Fig. 7.82.- Anuncio tipográfico. Fuente: *Arriba* (28/06/1972, p. 36). De sus autores ©.

Fig. 7.83.- Anuncio. Fuente: *Ya* (06/08/1972, p. 32). De sus autores ©.

Fig. 7.84.- Anuncio. Fuente: *Ya* (13/08/1972, p. 38). De sus autores ©.

Fig. 7.85.- Anuncio. Fuente: *Ya* (20/08/1972, p. 38). De sus autores ©.

Fig. 7.86.- Anuncio. Fuente: *As* (07/08/1972, p. 31). De sus autores ©.

Fig. 7.87.- Anuncio. Fuente: *As* (14/08/1972, p. 2). De sus autores ©.

Fig. 7.88.- Anuncio. Fuente: *As* (21/08/1972, p. 31). De sus autores ©.

Fig. 7.89.- Anuncio. Fuente: *Hoja del Lunes* (Madrid) (07/08/1972, p. 25). De sus autores ©.

Fig. 7.90.- Anuncio. Fuente: *Hoja del Lunes* (Madrid) (14/08/1972, p. 2). De sus autores ©.

Fig. 7.91.- Anuncio. Fuente: *Hoja del Lunes* (Madrid) (21/08/1972, p. 24). De sus autores ©.

Fig. 7.92.- Anuncio. Fuente: *Abc* (08/08/1972, p. 84). De sus autores ©.

Fig. 7.93.- Anuncio. Fuente: *Abc* (15/08/1972, p. 72). De sus autores ©.

Fig. 7.94.- Anuncio. Autor: José Montalbán. Fuente: *El Comercio* (02/04/1972, p. 10). De sus autores ©.

Fig. 7.95.- Anuncio. Autor: José Montalbán. Fuente: *El Noticiero* (29/10/1972, p. 9). De sus autores ©.

Fig. 7.96.- Anuncio tipográfico reposición. Fuente: *Hoja del Lunes de Madrid* (13/11/1978, p. 36). De sus autores ©.

Fig. 7.97.- Fotomontaje reposición. Fuente: *Diario 16* (16/11/1978, p. 24). De sus autores ©.

Fig. 7.98.- Anuncio. Fuente: *Arriba* (15/11/1978, p. 32). De sus autores ©.

Fig. 7.99.- Anuncio. Fuente: *Marca* (16/11/1978, p. 26). De sus autores ©.

Fig. 7.100.- Variante del fotomontaje en prensa barcelonesa. Fuente: *Tele/eXpres* (16/05/1979, p. 30). De sus autores ©.

Fig. 7.101.- Clisé. Versión utilizada en prensa regional española. Fuente: Archivo David Asenjo Conde. De sus autores ©.

Fig. 7.102.- Carátula Beta. Royal Vídeo, 1985. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.

Fig. 7.103.- Carátula VHS. Coleccionistas de Cine, 1987. Fuente: www.todocoleccion.com. De sus autores ©.

Fig. 7.104.- Anverso carátula VHS. Bettlach, 2001. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.

Fig. 7.105.- Carátula DVD. Gran Vía Musical de Ediciones S.L., 2003. Fuente: Archivo David Asenjo Conde. De sus autores ©.

Fig. 7.106.- Carátula Blu-Ray. Mercury Films / Divisa, 2014. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.

Fig. 7.107.- Carátula DVD. Mercury Films / Divisa, 2014. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.

Índice de abreviaturas

AC: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España

AGA: Archivo General de la Administración

FE: Filmoteca Española

Fig.: Figura

FZ: Filmoteca de Zaragoza

G-**/**/****: Versión de guión en función de la fecha de impresión

GR: Guión de Rodaje

LD: Lista de diálogos

RAE: Real Academia Española

s. a.: Sin autor explicitado

Sec.: Secuencia

RESUMEN EN ESPAÑOL

Título de la tesis: Atisbando representaciones *trans* e intersexuales en *Mi querida señorita*. Discursos genérico-sexuales en el cine pretransicional.

Mi querida señorita (1971) se ha convertido en una de las películas paradigmáticas del último quinquenio de la dictadura franquista. Su producción está enmarcada en un sistema político opresor lleno ya de contradicciones (tardofranquismo), pero también en el anuncio tímido de un cambio incipiente (pretransición). Elaborada a cuatro manos entre el coguionista y director Jaime de Armiñán, y el coguionista y productor José Luis Borau, es el primer filme de la cinematografía española en tratar de forma realista -aunque críptica y difusa- el cuestionamiento de la identificación genérico-sexual y la transición social de un género a otro.

Los objetivos al emprender esta investigación han sido tres. En primer lugar, hacer un análisis fundamentado en los materiales, que complemente y revise la historiografía existente; que recorra las diferentes fases del proyecto cinematográfico: (re)escrituras del guion y control administrativo, evolución de las copias fílmicas, videográficas y digitales, concepción y connotación de la publicidad gráfica; y que colme lagunas haciendo emerger materiales semiolvidados.

En segundo lugar, se ha pretendido demostrar el carácter polifónico de *Mi querida señorita*, como obra abierta en la que se entremezclan distintos discursos genérico-sexuales: los que se ajustan a los límites morales de la censura gubernamental y los que los traspasan, los que preocupaban a cada uno de sus coautores, los que se corresponden con discursos de su época histórica de producción y con actualizaciones discursivas propuestas en nuevas lecturas teóricas y/o militantes de la obra.

En tercer lugar, se ha abordado *Mi querida señorita* como caso de estudio pionero en materia de representaciones de género y sexualidad en la cinematografía española, que permite observar la recodificación visual de esquemas culturales de androginia y disfraz sexual en relación a discursos *trans* y sobre la intersexualidad, pero que también contribuye a la elaboración de un código visual propio para estos discursos a partir de expresiones testimoniales, ficcionales, militantes y clínicas.

Para alcanzar estos objetivos se ha recurrido, simultáneamente, a una metodología crítico-genética (adaptando a los estudios fílmicos instrumentos de análisis desarrollados en los estudios literarios, como la crítica textual y la genética, cuya utilidad conceptual y operativa sobrepasa el terreno estrictamente literario) y a una metodología iconológica (como guía para la descripción preformal, la identificación de temas y tipos y, finalmente, la interpretación de la obra en su contexto). Si los enfoques crítico-genéticos e iconológicos han ayudado a la constitución de un corpus de estudio, a su identificación y a su análisis, la fase interpretativa (implícita ya como último estadio de la iconología) se ha hecho a partir de un marco teórico de las representaciones de androginia, de disfraz sexual, y de las vivencias *trans* e intersexuales en Occidente.

De resultados de estos útiles metodológicos e interpretativos, en la segunda y tercera parte de esta tesis se ha procedido a una reconstrucción histórica del proceso creativo y de la tramitación administrativa de *Mi querida señorita*, haciendo especial hincapié en las

representaciones genérico-sexuales de los borradores del guion evaluados por los censores. Se ha perfilado, asimismo, su posición dentro de una categoría cinematográfica denominada docudrama de las vivencias *trans* e intersexuales, y cómo trasciende (o subvierte) otras categorías de larga tradición como la del disfraz sexual utilitario y la de la posesión del lado femenino. Por último, se ha hecho un recorrido por la bicefalia icónica del paratexto gráfico de la película, publicitada con diseños de Iván Zulueta y José Montalbán desde el estreno del filme en 1972 hasta la actualidad.

Fruto de este trabajo se ha confirmado la importancia del análisis exhaustivo de los materiales para que emerjan nuevos conocimientos sobre la obra examinada. En este caso, para obtener una visión más compleja y matizada de sus avatares históricos. Se ha constatado la existencia de variantes del guion y de su paratexto gráfico más que la existencia de versiones insospechadas, y que la obra ha permanecido activa a lo largo de las décadas adaptándose a nuevos soportes y medios de transmisión. Dicho análisis material, sin embargo, no se revela infalible para resolver las incógnitas sobre la película debido a la dispersión de documentos, a que el corpus está incompleto y a que la nueva documentación obtenida puede mantener incógnitas historiográficas hasta que sea accesible un testimonio o documento clave que las resuelva.

Se ha comprobado, además, la polifonía de la obra. Por un lado, en aquellos aspectos ligados a sus circunstancias históricas. La discreción posibilista en un régimen de libertad de expresión limitada y la confusión entre taxonomías genérico-sexuales como la homosexualidad, la intersexualidad y la transexualidad, cuya visibilidad fluctúa en el imaginario colectivo de cada época, han favorecido la sugestión y la pluralidad de lecturas. Por otro lado, demostrando su polifonía en aspectos puramente cinematográficos y su valor de encrucijada de representaciones genérico-sexuales. *Mi querida señorita* ha experimentado en clave visual con códigos narrativos (convivencia de linealidad y circularidad), narratológicos (noción de *entrever detrás y con* el personaje) y simbólicos (gemelidad, reflejos especulares, bisexuación, epifanía) que han ido definiendo los docudramas de las vivencias *trans* e intersexuales. Simultáneamente, la lectura como docudrama convive con una reterritorialización de narraciones clásicas de disfraz varonil (aquí una solterona a la que la cobertura viril permite su amor sáfico) y de disfraz femenino (la fusión entre amante y figura m/paterna), donde identificaciones y deseos disruptores sobrepasan las *narrativas de progreso*, así como la reinterpretación del suspense de vampirización femenina del personaje masculino, leído ahora en clave de reintegración y compleción más que como disolución individual. En esta polifonía y encrucijada sutil, compensatoria, paradójica e irresuelta, reside el carácter pretransicional de *Mi querida señorita*, que la diferencia de la frontalidad y provocación que caracterizan la *transicionalidad* en obras fílmicas de mediados y finales de los años 1970.

Palabras clave: Jaime de Armiñán, José Luis Borau, Iván Zulueta, José Montalbán, androginia, disfraz sexual, *trans*, intersexualidad, pretransición, tardofranquismo.

RESUMEN EN INGLÉS

Title: Discovering trans and intersexual representations in *Mi querida señorita* (*My Dearest Señorita*). Discourses on Gender and Sexuality in Spanish pretransitional cinema.

Mi querida señorita (1971) is an emblematic film of the late Francoist dictatorship. Its production was marked by an oppressive political system full of contradictions (Late Francoism), but also by the timid murmur of incipient change (Pretransition). The director Jaime de Armiñán and producer José Luis Borau, who both wrote the script, were the first to have realistically represented gender transition and intimate identity questioning in Spanish cinematography.

This dissertation pursues three aims. First, it offers an analysis of archival materials that complement and review existent historiography. This analysis seeks to complete historiographical gaps and traverses the different stages of the cinematic project. These include the writing of the script and its submission to the board of censorship, the passage from film prints to video and digital copies, and the design and connotations of the promotional materials.

Second, it demonstrates *Mi querida señorita*'s polyphonic position and its openness to different and often contradictory discourses on gender and sexuality. These include discourses conforming to the limits of censorship and those subverting them, those preoccupying each of the coauthors, and conservative voices of the period contrasting emergent theoretical and activist interpretations.

Third, it approaches *Mi querida señorita* as a pioneer case study in Spanish cinematography, wherein cultural models of androgyny and sexual disguise are visually recoded in order to elaborate discourses on trans and intersex representations. It also examines how this work forges a visual code from testimonial, fictional, activist and medical material.

In order to reach these objectives, I resort to Textual and Genetic Criticism, adapting these tools to Film Studies. I also draw from Iconology as a convenient methodological path to describe the image, identifying its themes and types and interpreting the work in its context. Both methods serve to create the corpus, its identification and its analysis. Finally, I elaborate on the interpretation of the work (already considered in Iconology) according to theories on representations of androgyny, sexual disguise, trans and intersex living experiences in Western Culture.

Thanks to these methodological and interpretative tools, the second and third parts of the dissertation reconstruct the creative process and retrace the government inspection of the work by highlighting the elements regarding gender and sexuality in the script drafts and censor reports. The analysis of the drafts and the film itself can be framed as a docudrama of *trans* and intersex living experiences. Such a classification does not exclude the revisitation of older cultural categories such as the utilitarian sexual disguise or feminine possession. I then explore the iconic bicephalic of the film's graphic paratext, inspired by the drawings of Ivan Zulueta and Jose Montalbán, and its various iterations from the first screenings in Spain to its reappearance today in home cinema products.

My research emphasizes the importance of archive materials for the emergence of new knowledge, as they offer a more complexed and nuanced vision of the work's historic transformations. Thanks to these resources, the existence of a body of variant scripts and variant graphic paratexts has been confirmed, as well as a continuous evolution of the work in different supports and mediums. This material analysis, however, is not without shortcomings. Historical uncertainty has been maintained due to dispersed, lacunary and incomplete documents that demand further information to become interpretable.

Furthermore, this dissertation proves *Mi querida señorita*'s polyphonic position. First, it is verifiable according to its historical circumstances. Its deliberate ambiguity in a historical context of limited freedom of speech along with the confusion and fluctuating interpretations between gender and sexuality taxonomies (homosexuality, intersexuality, transsexuality) favors open interpretations of the work. Second, *Mi querida señorita* confirms its polyphonic position through purely cinematic aspects and the intersection of gender and sexuality representations. The work uses narrative codes in which linearity and circularity coexist along with narratological codes based on the *glimpse behind and with* the characters. Both elements, as well as iconographies of androgyny, contribute to the definition of *trans* and intersex living experiences docudramas.

In addition to its status as a docudrama, the work redefines classic cross-dressing narratives of women (couldn't it be read as an old maid resorting to male appearance to make possible her sapphic love?) and cross-dressing narratives of men (couldn't it show a confusion between lover and the m/paternal) which permit disruptive identifications and desires exceeding progressive narrative explanations. The film is also a reformulation of misogynistic trans thrillers. The inhibition of a masculine character by his feminine side is read as reintegration and fulfillment instead of individual dissolution into the feminine.

It is within this polyphonic state which cultivates paradox, subtlety and irresolution wherein lies the pretransitional character of *Mi Querida Senorita*. This deliberate cultivation of ambiguity distinguishes it from the provocation characteristic of later works from the late 1970s when the transition to democracy ins underway.

Palabras clave: Armiñán, José Luis Borau, Iván Zulueta, José Montalbán, androgyny, sexual disguise, *trans*, intersexuality, Pretransition, late Francoism.

INTRODUCCIÓN

¿Y *Mi querida señorita* da para una tesis entera? Me preguntaron frecuente y desalentadoramente en el curso de la investigación. Depende de cómo lo hagas, respondía. Las páginas que siguen tratarán de convencer a quienes lean este texto de que efectivamente es así, de que no todo estaba contado sobre la película y de que ésta se puede mirar desde distintos ángulos.

El largo espacio de tiempo en el que he desarrollado la investigación ha hecho que mi acercamiento a la película haya ido evolucionando y que se hayan ido añadiendo distintas aproximaciones epistemológicas. En el verano de 2003, cuando vi el filme por primera vez, lo que me cautivó fue su cercanía con vivencias familiares y espacios conocidos: masculinidades femeninas, Galicia, éxodo rural a Madrid, inadaptación, casas de huéspedes, feminidades masculinas, aislamiento y acoso hacia opciones genérico-sexuales *diferentes* a la norma trazada.

Algunos años después, en 2008, defendí una Tesis de Fin de Máster en la Universidad Libre de Bruselas titulada *El binomio solterona/ hombre feminizado: un estudio comparativo de El extraño viaje (Fernando Fernán Gómez, 1964) y Mi querida señorita (Jaime de Armiñán, 1971)*¹. En ella, había elegido, casi por azar y casi en el último momento, las películas de Armiñán y Fernán Gómez tras renunciar a un proyecto más extenso y ambicioso. Por aquel entonces, guiaban mi interés los estudios de género y sexualidad y, concretamente, los que investigadoras e investigadores del mundo académico anglosajón estaban realizando sobre cine español. Bajo esta influencia, cursé el Diploma de Estudios Avanzados y realicé mi tesina en 2010.

Ese año, sin embargo, significaría un punto de inflexión. Sin dejar de interesarme por los estudios de género y sexualidad, mi vinculación profesional a un archivo fílmico: Filmoteca Española, hizo que ganase peso progresivamente la atención prestada a las fuentes primarias y a una rigurosa orientación histórico-filológica. Simultáneamente a esta mayor amplitud de mirada, confluyeron dos circunstancias negativas para el desarrollo de la tesis. Por un lado, la disolución de la Fundación Borau y el fallecimiento de este cineasta en noviembre de 2012, que significaron la inaccesibilidad de documentación antes disponible. Por otro, la sobrecarga laboral de este investigador y la presión de la crisis económica, que culminaron con la emigración al norte de Europa y ralentizaron hasta casi dejar en punto muerto el progreso de la investigación.

Tras varios años de difícil compatibilización, tomé una decisión arriesgada: interrumpir mi actividad profesional y lograr que la investigación despegase definitivamente. En ello tuvo mucho que ver la Escuela de Verano sobre restauración cinematográfica de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), que cursé a distancia y presencialmente en Bolonia, entre mayo y julio de 2014. La reflexión y discusión sobre prácticas de preservación, restauración y exhibición cinematográficas me llevaron a toparme con metodologías que hasta entonces había estado buscando

¹ El título original en francés era *Le Couple vieille fille/ homme féminisé: une analyse comparative de El extraño viaje (Fernando Fernán Gómez, 1964) y Mi querida señorita (Jaime de Armiñán, 1971)*.

intuitivamente: concretamente, con la filología cinematográfica o, mejor dicho, con la filología como ciencia auxiliar para un estudio histórico e iconográfico de la película, que me servía como soporte metodológico para, a continuación, identificar discursos de género y sexualidad en ella.

Ver dónde comienza un camino no significa que su recorrido no esté lleno de obstáculos. Presiones de todo tipo: económicas, familiares, de pareja, de confianza, de expectativas profesionales y personales, de prestigio y valoración social, de exclusión del entorno activo no dejaron de estar presentes, aunque quizá las más acuciantes (porque son las que permiten resistir a todos los demás factores de desequilibrio) sean las monetarias, la falta de financiación. En resumen, no ha sido un camino fácil ni para mí ni para quienes me rodean. Sólo mi insensatez y apasionamiento, además de la paciencia y cariño de mi círculo íntimo y de mi director de tesis, han hecho posible este recorrido. De un azaroso contexto: entre varios países, con interrupciones laborales, con una metodología interdisciplinar, con separaciones familiares, nacen los aciertos y errores de esta investigación. Me hago responsable de los posibles errores que, como en todo proceso de aprendizaje, a medida que se identifican se van subsanando.

PARTE I.- PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Capítulo 1.- Objeto de estudio

1.1.- UN BROTE PROMETEDOR EN LOS INICIOS DE LA PRETRANSICIÓN

En los primeros meses de 1972, cinco largometrajes españoles materializaban, según la prensa tardofranquista, un imprevisto ‘milagro’ en las carteleras madrileñas de estreno. Así lo dejó plasmado, con tintes apocalípticos, Ángel Jordán en su artículo *No puede ser el canto del cisne*:

Existe un tipo de pita, áspera y dura, ofensiva y seca, como todas las pitas, que, solamente un año antes de morir, florece en un copete multicolor y suntuoso... Dicen que también el cisne, ave sin voz, llega a emitirla en forma de canto o en forma de graznido –eso no se sabe- cuando siente llegar el fin... Por pretencioso que parezca el símil –pretencioso y dramático- he pensado que el momento cinematográfico español en la Gran Vía de Madrid admitiría cierto parangón con el canto tardío y la flor del adiós...

Porque lo cierto es que si la coyuntura de nuestra producción no puede ser, en estos instantes, más oscura, por razones financieras y por posturas de censura, en cambio, a nivel de público, en la realidad del espectáculo, en las carteleras de la Avenida de sus adheridas, atraviesa una actualidad que no puede ser más brillante.

Descontando *Me debes un muerto*, producto estrictamente comercial, al servicio del conocido dúo Manolo Escobar y Conchita Velasco, otros cinco títulos acreditan que, cuando puede hacerse, todavía contamos con productores, realizadores, técnicos y artistas capaces de situar nuestro cine a un nivel muy por encima de lo vulgar.

Estoy aludiendo a *Adiós, cigüeña, adiós*, de Manolo Summers; *Mi querida señorita*, de Jaime de Armiñán; *Nada menos que todo un hombre*, de Rafael Gil; *La casa de las palomas*, de Claudio Guerín; y *La cera virgen*, de José María Forqué.²

Por muy discutible que resulte la equiparación de filmes tan dispares y la alabanza cualitativa de alguno de ellos, en 1972 no era casual el elogio al éxito comercial de un cine popular español presuntamente más reflexivo y esforzado que los subgéneros de rápido consumo y fácil rentabilidad, ni que en alguno de ellos se puedan atisbar incipientes intentos de hacer un cine liberal y reformista en los primeros años del período pretransicional / tardofranquista (1969-1975)³.

² Ángel Jordán (1972d y 1972e, p. 23). De la permanencia de las cinco películas en cartel en las mejores salas de Madrid se hicieron eco igualmente notas breves periodísticas (s. a. 1972d, p. 41 y s. a. 1972h, p. 57), así como los artículos de Bretones (1972, p. 19); de Primus (1972); de Alfonso Sánchez (1972a y 1972c, p. 41); de Anteno (1972); de Miguel Rubio (1972b, pp. 41-45); y, de nuevo de Jordán (1972f y 1972i).

³ Pese a las múltiples lecturas sobre los límites cronológicos y la nomenclatura de la última etapa del franquismo (véase un esbozo en Rodríguez Jiménez 2002[1992], pp. 14-15), se ha retenido una de las periodizaciones más consensuadas: 1969-1975, que abarca desde el nombramiento de Juan Carlos de

En los albores de los 70, la industria cinematográfica española, y particularmente la producción, había visto mermados sus tradicionalmente poco sólidos recursos. En medio de un contexto internacional desfavorable para el Séptimo Arte, que perdía la hegemonía cultural y mediática ostentada durante la mayor parte del siglo XX frente a la televisión y a la diversificación del ocio, con la correspondiente disminución de espectadores y cierre de salas de proyección; la situación española comportaba sus propios lastres. Entre los más graves, la coercitiva tutela económica y expresiva ejercida por la Administración franquista, la debilidad de una producción nacional carente en muchos casos de planificación y/o solvencia empresarial, la dificultad para abrir mercados exteriores, la presión sobre la distribución y la exhibición de los intereses de las *major* americanas, y un control de taquilla poco fiable, eje del sistema de subvenciones públicas. Es decir, unas problemáticas estructurales cuya disfuncionalidad se intensificó por razones coyunturales durante la primera etapa del tardofranquismo (1969-1973), al quedar bloqueado el generoso modelo proteccionista de la ‘Apertura’ cinematográfica (1962-1967)⁴ por insolvencia del Fondo de la Cinematografía y el Teatro, y ante el

Borbón como sucesor de Franco hasta la muerte del dictador; y dos términos: ‘tardofranquismo’ (Javier Tusell 1996[1988], p. 261 y 2007[2005], pp. 407-422) y ‘pretransición’ (Raúl Morodo 1984, pp. 73-98 y 1993[1984]), utilizados alternativamente según se quiera subrayar la continuidad estructural de la dictadura en este período a pesar de su “degradación” y disenso interno o, por el contrario, los elementos intrarrégimen, opositores y sociológicos que preparaban la sucesión de Franco y el advenimiento de un cambio o transición a otro sistema. Stanley G. Payne (2007) hace convivir estas dos nociones de forma permeable e inversamente gradual en los dos subperíodos en los que algunos historiadores (Carr y Fusi 1979, pp. 189-206) han dividido esta etapa, identificando Payne ‘tardofranquismo’ con ‘continuismo’ y señalando su prevalencia entre 1969-1973, bajo los gobiernos encabezados por Luis Carrero Blanco; y ‘pretransición’ con el proceso de cambio predominante ya en 1974-1976 durante los gobiernos presididos por Carlos Arias Navarro. En esta investigación se parte de la premisa de una coexistencia entre ‘tardofranquismo’ y ‘pretransición’, donde el avance de ésta significa una paulatina regresión de aquel. No se conciben como dos fases netamente diferenciables y sucesivas ni se considera que la ‘pretransición’ se restrinja únicamente a la “fase final del tardofranquismo” (Tusell 2007[2005], p. 18). Así, el subperíodo 1969-1973 sería una suerte de tardofranquismo inmovilista, de pretransición “inicial” (Morodo 1993[1984], p. 106) o de “apertura ínfima” (Preston 2001[1986], pp. 113-114) en la que emergen los primeros ejemplos aislados de cine reformista y se fragua un cine rupturista clandestino en un contexto restrictivo en cuanto a protección y expresión. En cambio, el subperíodo 1974-1975 sería una suerte de tardofranquismo revisionista o de pretransición “acelerada” (Morodo 1993[1984], p. 106), en que se incrementa la producción cinematográfica de factura aparentemente liberal y se extiende el circuito rupturista clandestino durante los vaivenes de la ‘segunda apertura’ cinematográfica y los últimos meses de vida del dictador. Para el lapso temporal que se abre, más que con la muerte de Franco y el nombramiento de Juan Carlos I como Jefe de Estado cuando Adolfo Suárez reemplaza a Carlos Arias Navarro como presidente del gobierno, se habla de ‘transición’. La primera fase de la ‘transición’, conocida como período de ‘reforma’ política, es extensible en materia cinematográfica, como parece sugerir Casimiro Torreiro (2004[1995]b, p. 344), hasta la abolición de la censura en noviembre de 1977.

La periodización propuesta aquí es más fiel a la tradición de los estudios de Historia Contemporánea que a la de los de Historia Cinematográfica, donde se recogen diferentes clasificaciones temporales. Mientras Roberto Arnau (2006, pp. 234) llama ‘tardofranquismo’ al período 1969-1974 y ‘reforma política’ al período ‘1975-1977’, Monterde (1993, pp. 25-28) reserva la clasificación de ‘tardofranquista’ para el cuatrienio 1973-76, aquel que Perucha y Ponce (2011[1986], pp. 224-233) llamaron ‘posfranquismo’. La ‘reforma’ se extiende, para Monterde, de 1977 a 1982, período que Perucha y Ponce prefieren calificar de ‘transición democrática’.

⁴ El período conocido como la ‘Apertura’ cinematográfica de mediados de los años 1960 se corresponde con el mandato de José María García Escudero como Director General de Cinematografía y de Manuel Fraga en el Ministerio de Información y Turismo. Se trató de un ejercicio programático fuertemente influido por las Conversaciones de Salamanca de 1955 y contextualizado en los esfuerzos del régimen franquista por ganar una apariencia liberal ante el mundo occidental. García Escudero protegió ampliamente el cine

repliegue conservador, financiero y crediticio del gobierno tecnócrata surgido tras el escándalo MATESA. De ahí que se hablase de ‘crisis’ –o de ‘colapso’- de la producción española cuando paradójicamente algunos títulos nacionales acaparaban las salas de estreno de la Gran Vía. Los signos más visibles de dicha crisis eran la drástica reducción de la producción anual, anteriormente engrosada por la proliferación de (falsas) coproducciones internacionales atraídas por el régimen español de crédito y primas; el alto desempleo de equipos técnicos y artísticos; la inviabilidad de un ‘cine de autor’: ‘Nuevo Cine Español’, ‘Escuela de Barcelona’, que emergió al amparo de la categoría de ‘interés especial’; y la aparición de un ‘cine independiente’ con escasos recursos, en ocasiones al margen del control administrativo y los circuitos industriales, de jóvenes aspirantes a integrarse en la industria, de realizadores voluntariamente marginados y de militantes de la oposición clandestina.

Con anterioridad a 1973, y a pesar de las protestas del sector de la producción, las autoridades cinematográficas sólo paliaron parcial y parsimoniosamente esta ‘crisis’. Lo hicieron a través de un crédito extraordinario que cubriese parte de las subvenciones adeudadas; con el aumento de los ingresos del Fondo de la Cinematografía y el Teatro al incrementar el impuesto de Tráfico de Empresas Cinematográficas y el precio de las entradas; y, sobre todo, con una nueva legislación de protección de la cinematografía basada en criterios de equilibrio presupuestario y control de gasto que restringía el porcentaje de la prima por recaudación en taquilla y reducía los beneficios de las películas de Interés Especial calculados desde entonces según un sistema de puntos de subvención. Con esta normativa se trataba asimismo de incentivar las grandes inversiones penalizando la falta de rentabilidad comercial y se pretendía limitar el fraude en la coproducción. La adopción de tales medidas ahondó el receso de una producción dependiente de las ayudas directas estatales, y limitada en sus cauces de financiación por el endurecimiento de las políticas crediticias públicas y su aproximación a las del sector bancario privado⁵.

de autor e infantil, al tiempo que para el resto de la producción mutaba los criterios de protección ideológicos por otros basados en los resultados económicos en taquilla. Este director general buscó flexibilizar y dar mayor transparencia a la censura con la elaboración y publicidad de las normas que regulaban su ejercicio. Tales iniciativas, sin embargo, no alcanzaron las expectativas de sus promotores ni de sus supuestos beneficiarios, y chocaron con la oposición de los sectores más retrógrados del Régimen franquista. Para profundizar en la apertura se remite a la bibliografía de los apartados a), d) y e) de la nota al pie 5.

⁵ Para este sucinto balance de las políticas y economía cinematográfica del tardofranquismo, se han consultado:

a) Los análisis y estadísticas oficiales de autores vinculados a la Administración: Ricardo Barrio (1971) y Victoriano López (1972).

b) Los análisis de historiadores y críticos: Ángel A. Pérez Gómez (1973a), David y Carlos Pérez Merinero (1973, 1975 y 1976), Marta Hernández (1976), M. Hernández y Manuel Revuelta (1976), Santiago Pozo Arenas (1984), Antonio Vallés Copeiro del Villar (1992, pp. 141-157), Villalonga (2003) y Casimiro Torreiro (2004[1995]b),

c) Los reportajes periodísticos de Fernando Lara (1970, pp. 52-54); y de Santiago Castelo (1972, pp. 113-119);

d) La legislación estatal (véanse referencias de publicación en el BOE en la bibliografía):

- Sobre precio de las entradas: i) *Resolución de la Subsecretaría de Comercio por la que se publica para su conocimiento el Convenio de 4 de junio de 1970 para la ordenación de los precios de las entradas de los cinematógrafos* y ii) *Orden del Ministerio de Comercio de 21 de agosto de 1972 por la que se aprueba el Convenio para la ordenación de los precios de las entradas de los cinematógrafos*.

En dicho contexto adverso, Jordán y otros críticos contrastan el éxito y aspiraciones de las cinco películas ya nombradas, dirigidas por los veteranos José María Forqué (*La cera virgen*) y Rafael Gil (*Nada menos que todo un hombre*); por diplomados de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) como Manuel Summers (*Adiós, cigüeña, adiós*) y Claudio Guerín (*La casa de las palomas*); e incluso por directores que se iniciaron en el medio televisivo y teatral, como Jaime de Armiñán (*Mi querida señorita*). Ahora bien, para Alfonso Sánchez y Miguel Rubio (coguionista del filme de Guerín), sus buenos resultados de taquilla en Madrid⁶ no podían atribuirse únicamente a medidas correctoras como la cuota de pantalla, sino a que mostraban posibles vías de competitividad del cine

-
- Sobre el impuesto de tráfico de empresas: *Decreto 3518/1970, de 28 de noviembre, por el que se eleva el tipo de Impuesto General sobre el Tráfico de las Empresas que grava los espectáculos cinematográficos.*
 - Sobre políticas de protección cinematográfica: i) *Orden de 12 de marzo de 1971 sobre protección de la cinematografía nacional*, que vino a modificar la *Orden de 19 de agosto de 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional* y que sería a su vez parcialmente enmendada con la ii) *Orden por la que se modifican los artículos 2, párrafo tercero; 13, 14 y 17 de la Orden de 12 de marzo de 1971 sobre protección de la cinematografía nacional.*
 - Sobre crédito cinematográfico: i) *Orden del Ministerio de Hacienda de 13 de marzo de 1971 sobre crédito cinematográfico*, reemplazada por la ii) *Orden de 23 de noviembre de 1972 por la que se regula el crédito cinematográfico.*
 - Para paliar los adeudos de la Administración: *Ley 6/1971, de 30 de marzo, sobre concesión de un crédito extraordinario al Ministerio de Información y Turismo de 230.000.000 de pesetas para abono de primas a la producción cinematográfica.*
 - Sobre las subvenciones a las películas de Interés Especial: i) *Resolución dictada por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos en 2 de noviembre de 1971, relativa a las normas que deberán tenerse en cuenta para la concesión de los beneficios de Interés Especial*, modificada en ii) reunión de 12 de febrero de 1971 de la Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas.
- y e) los testimonios del ex Director General de Cinematografía José María García Escudero (1978) y de directores del Nuevo Cine Español recogidos por Antonio Castro (1974), por Diego Galán en el capítulo “El nuevo cine español” de la serie *Memorias del cine español* (emitido por TVE el 11 /07/1978), y por Chema de la Peña en el documental *De Salamanca a ninguna parte* (2002).

Sobre cine independiente, han servido de referencia los escritos de Joaquim Romaguera y Llorenç Soler (2006). Sobre un cine marginado que buscaba integración en la industria, los de Manuel Vidal Estévez (2003). Y sobre el cine militante y de oposición política, los de Martí Rom (en *Cinema 2002*, 04/1978, pp. 56-60); Paulino Viota (1982); Roberto Arnau (2006 y 2013); y Virginia García-Merás (2007).

⁶ Según Alfonso Sánchez (1972c, p. 41), *Adiós, cigüeña, adiós* llevaba veintidós semanas en cartel cuando títulos extranjeros no habían conseguido una permanencia duradera. Según Miguel Rubio (1972b, pp. 41-45) y Ángel A. Pérez Gómez (1973a, p. 29), las sesiones del filme de Summers hacían confluír largas colas a la entrada del cine de Madrid donde se proyectaba [Cine Avenida], mientras que tal fenómeno no se repetía en el establecimiento colindante [Palacio de la Música] que programaba *Love Story (Una historia de amor)* (*Love Story*, Arthur Hiller, 1970), palabras que habría que matizar al verificar la buena recaudación del filme estadounidense a nivel nacional (véase Base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en la bibliografía).

Igualmente en Madrid y según Borau (2009, p. 18, y en declaraciones a Angulo y Santamarina 2011, p. 101), *Mi querida señorita* se mantuvo en el cine Coliseum desde su estreno el 17 de febrero de 1972 hasta que el 26 de mayo, pese a su buena taquilla, la reemplazó *John Wayne y los cowboys (The Cowboys*, Mark Rydell, 1972). Sólo un mes después, el 28 de junio, la misma sala reponía el filme de Armiñán hasta el 1 de agosto.

Constatando las excelentes recaudaciones de *Mi querida señorita* y *La casa de las palomas* durante sus primeras semanas en cartelera, en el reportaje de Miguel Rubio ya citado en esta nota se señala que estaban “siendo contratadas con el mismo porcentaje exhibición distribución que los dos últimos éxitos de las casas que las distribuyen”, es decir, que *Perros de paja (Straw Dogs*, Sam Peckinpah, 1971) y *Los girasoles (I girasoli*, Vittorio De Sica, 1970), respectivamente.

El alto número de espectadores de *Adiós, cigüeña, adiós*, *La casa de las palomas* y *Mi querida señorita* quedó de nuevo constatado por M^a del Carmen Román (1973, p. 4) y su exhibición, como la de *Nada menos que todo un hombre*, no había sido interrumpida el domingo de Pascua, fecha asociada a nuevos estrenos (Capilla 1972b).

español en el mercado interior y, para los más optimistas, una potencial exportabilidad y homologación con el cine extranjero. Pero, sobre todo, les atribuían un valor diferencial en su factura, tratamiento y mensaje frente al taquillero ‘cine de consumo’ o de subgéneros que menospreciaban⁷. Si se exceptúa el caso de *Nada menos que todo un hombre*, adaptación academicista y paseísta fiel al relato de Unamuno donde Rafael Gil mostraba el fracaso del hombre hecho a sí mismo frente a la Providencia, las otras películas constituían un intento, sincero o movido por oportunismo comercial, de plantear en tiempo presente discursos prudentemente críticos y de mayor atrevimiento sexual para acercarse a las aspiraciones de una sociedad en proceso de cambio moral, cultural y socioeconómico a pesar de las deformaciones y limitaciones que la (auto)censura y la búsqueda de rentabilidad imponían sobre una descripción más verosímil. En las películas se identifican cuatro elementos que parecen ir en este sentido.

En primer lugar, el planteamiento de debates sociosexuales desde posiciones que incitan tímidamente a la reflexión, aunque sus “prometedores planteamientos críticos y dramáticos se debiliten en su desarrollo”, como ya advirtió Alfonso Sánchez (1972c). *Adiós, cigüeña, adiós* pone sobre la mesa el tema de la falta de educación sexual y del embarazo adolescente, pero la utopía grupal de los menores que asisten a escondidas a la muchacha encinta durante la gestación y el parto dulcifica y cubre el tema de los encuentros íntimos precoces y desinformados, postergando la confrontación con los progenitores hasta la segunda parte, *El niño es nuestro*, que data de 1972, y evitando plantear la interrupción voluntaria del embarazo⁸. A su vez, *Mi querida señorita*, que se atreve a empatizar con un amor vetado por razón de sexo y a exponer la opresión de la mujer, insiste en la hombría fisiológica e instintiva de su protagonista, atenuando las sospechas de homosexualidad femenina y escatimando simbólicamente todo lo relacionado con la reasignación sexual. Del mismo modo, *La cera virgen* denuncia la hipocresía sexual y el caciquismo rural, pero recurre a eso mismo que critica mediante el omnipresente ‘destape’ femenino y la caracterización de prostitutas que ejercen sin consumir, pues se reservan para el matrimonio⁹. *La casa de las palomas*, por último, sugiere una iniciación sexual a edad temprana y un escabroso triángulo amoroso, pero ha moderado mucho el moralizante guión inicial titulado *Perversión* y luego *Un solo gran amor*, ha dejado en mero apunte el pasado de gigoló del hombre que despierta la rivalidad amorosa materno-filial, y ha envuelto la casa de citas en un ambiente onírico y simbólico¹⁰.

Otro rasgo apreciable en las cuatro películas es el antagonismo entre los representantes de los nuevos tiempos, generalmente personajes más jóvenes, y quienes velan por la tradición opresora, figuras de autoridad familiar y social, resolviéndose la

⁷ Véanse artículos citados en la nota 1. El valor diferencial de estos filmes no es reconocido unánimemente por la crítica, como demuestra la valoración negativa de Ángel A. Pérez Gómez (1973a, pp. 29-30) respecto a *Adiós, cigüeña, adiós* o la de César Santos Fontenla (1972a) respecto a *La cera virgen*. En realidad, este último título, como *La casa de las palomas* son, a menudo, incluidos en el cine de subgéneros.

⁸ A esta “dulcificación” se refiere Manuel Summers en Castro 1974, p. 433.

⁹ A la falta de correspondencia entre la declaración de intenciones de la película y la concretización de las mismas se refieren algunos informes censores en AGA (3) 121 Cajas 36/04222 y 36/05089.

¹⁰ Véanse los expedientes administrativos conservados en AGA (3) 121 Cajas 36/05583, 36/04435 y 36/05358), y el ejemplar de *Un solo gran amor* en la BNE (signatura T/44301).

trama a favor de los primeros. En consonancia con este principio, el mundo adolescente e infantil de *Adiós, cigüeña, adiós* trata de evitar una intromisión de los adultos; se asiste a la competición despiadada entre una posesiva viuda de mediana edad y su hija adolescente por los favores de un *playboy* en *La casa de las palomas*¹¹; se observa la actitud irredenta de las hermanas de *La cera virgen* frente al oligarca maduro que las había relegado al ostracismo; y se es testigo de cómo Adela/Juan, en *Mi querida señorita*, se desentiende de figuras paternas (cura, director del banco, médico) para buscar su propio camino, rejuvenecida tras la reasignación sexual, y de cómo personajes femeninos jóvenes del filme se muestran insumisos y rebeldes (Berthet-Cahuzac 2000, p. 140).

El tercer componente común a estas películas sería su desenlace ‘abierto’ y/o de emancipación personal frente al repliegue conservador sobre la tradición y al castigo moral que caracterizaban los finales de las narrativas de la producción subgenérica (comedia *sexy*, cine de terror): los menores de *Adiós, cigüeña, adiós* serán capaces de gestionar autónomamente y con éxito el embarazo y el parto de una de ellos, punto en que concluye el filme; la pureza de los sentimientos de la joven de *La casa de las palomas* retendrán a su amante, liberándolo del acaparamiento malsano de su progenitora; Adela/Juan se reconciliará con su identidad plural y vivirá su historia de amor con Isabelita en *Mi querida señorita*, superando condicionantes externos e internos y abriendo a la interpretación del espectador el reconocimiento por la joven ex sirvienta de que su enamorado es su antigua señorita; la protagonista de *La cera virgen*, también, dejará en evidencia los farisaicos deseos del cacique local librándose del obsesivo tutelaje que ejercía sobre ella.

Un último rasgo crítico sería que la disconformidad con los estrechos límites censores impuestos a algunas películas desbordó los cauces estrictamente administrativos y tuvo repercusión mediática y entre la opinión pública. El desacuerdo con la calificación de *Adiós, cigüeña, adiós* para mayores de 18 años, que excluía del visionado a su público objetivo: los adolescentes, significó una tímida *fronda* de sus promotores y entre sectores tradicionalmente afectos al régimen dentro del periodismo, de la educación religiosa e incluso del alumnado, cuyas presiones terminaron logrando que se autorizasen sesiones escolares para alumnos entre 14 y 18 años y, luego, que los jóvenes mayores de 14 años pudiesen acudir a las sesiones regulares acompañados de sus padres o tutores¹².

Los aspectos ligeramente reformistas que se acaban de mencionar, tibiamente discrepantes en comparación con los que se podían leer entre líneas en el ‘cine metafórico’ producido por Elías Querejeta –que, según John Hopewell (1989[1986], p. 93), aunaba paradójicamente una “práctica casi reformista” con “unos planteamientos políticos rupturistas”- y, sobre todo, si se comparan con la frontalidad radical y rupturista del cine político clandestino de, entre otros, Pere Portabella o Helena Lumbreras, estarían

¹¹ Las reflexiones feministas sobre el aparato cinematográfico, como el documental *Sois belle et tais-toi* (Delphine Seyrig, 1976), han señalado que la enemistad entre personajes femeninos, generalmente disputándose el amor de un hombre, es un tropo muy común en el cine e implica un trasfondo de ideología patriarcal. A las restringidas y codificadas relaciones entre personajes femeninos se alude igualmente en el episodio titulado “The Rule” del cómic *Dykes to Watch Out For* (1985), de Alison Bechdel, que es la base del llamado *Test de Bechdel*, recurso informal y paródico que evalúa el trasfondo patriarcal de las películas.

¹² Véase la documentación recogida en los expedientes administrativos de *Adiós, cigüeña, adiós* en AGA (3) 121 Cajas 36/04217 y 36/05072.

posiblemente en el origen de la muy cuestionable asimilación de *Adiós, cigüeña, adiós* y de *Mi querida señorita* con la llamada ‘tercera vía’ que promovió el productor José Luis Dibildos y de la que *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971) sería el despunte¹³. Un parentesco con este supuesto espacio intermedio entre las dos tendencias preexistentes dentro de la producción industrial tardofranquista: el culteranismo progresista de oposición y el subproducto conformista que, en lo que concierne a *Mi querida señorita*, ha sido enérgicamente refutado por Borau y Armiñán¹⁴. En efecto, dicha adscripción olvida con demasiada facilidad que el reformismo de Armiñán en sus series televisivas de los años 1960 y 1970 precedió a esa ‘tercera vía’ y gozó de un amplio tirón popular¹⁵, y que la producción pretransicional de Borau a través de su firma El Imán ha entrañado, tanto en proyectos propios como ajenos, planteamientos creativos y temáticos más arriesgados y dispares que la producción de Dibildos, estando vinculada generacional e industrialmente con un ‘cine de autor’ en el que participaban profesionales formados en la EOC y donde en ocasiones se identificaban algunos elementos ‘metafóricos’ característicos de las postrimerías del Nuevo Cine Español¹⁶.

Si bien *Mi querida señorita* podía significar en su contexto un sendero “válido” y “viable” a seguir¹⁷, no debería enmarcarse en un reduccionista esquema de tres categorías. Más bien se integraría en los primeros brotes de un cine reformista pretransicional¹⁸ o, según John Hopewell, en esas “Cuartas Vías” que se estaban planteando a principios de los años 1970 y que, en este caso, el historiador inglés identifica como “parodia de las comedias de Landa”¹⁹, apuntando así a sus vínculos intertextuales con la llamada comedia ‘sexy’²⁰, el ‘cine de consumo’ más característico del período tardofranquista junto al de

¹³ Véase Glosario. Cine: ‘Tercera vía’.

¹⁴ Pedro Crespo (1987, p. 14) y Catalina Buezo (2009[2002], pp.177-178, 192; y 2003, pp. 26, 46 50, 91) han negado reiteradamente –incluso por deseo expreso de Armiñán– que las películas del cineasta madrileño en los años 1970 puedan relacionarse con la ‘tercera vía’. Los exégetas de la obra de Borau (Heredero 1990, p. 64; Sánchez Vidal 2009, p. 164) han rechazado igualmente esta “familiaridad genérica”. El propio Borau, en la entrevista que el autor de esta tesis le hizo el 23/10/2007 (véanse Anexos), reiteró tajantemente su desvinculación de esta clasificación. Aunque *Mi querida señorita* es claramente distinguible de los productos ‘tercera vía’ de Dibildos, la prensa de la época de su estreno sí alabó que ocupase una posición intermedia entre un cine comercial degradado y un cine culto de difícil comprensión, abriendo la posibilidad de un cine comercial digno y accesible que reflexionase sobre la realidad del país (Lorén 1972, p. 14; Santos Fontenla 1972; Montero 1972, p. 67; E. de R. 1972). Según Crespo (1987, p. 13), *Mi querida señorita* “marca sutilmente una inflexión en el panorama estético y en el contexto industrial del cine español”, abriendo una vía que se distingue del “cine culturalista”.

¹⁵ Se insiste en el carácter reformista de las series televisivas de Armiñán en Buezo (2009[2002], pp. 168, 170-176; y 2003, pp. 35-49). El propio Armiñán (en Lara y Galán 1972, p. 25 y en Montero 1972, p. 67) ha subrayado que en sus series televisivas escogía temas políticos y sociales de actualidad nacional, que eran los que interesaban al público.

¹⁶ Marsha Kinder (1983, pp. 56-59 y 1993, pp. 3-7, 342-343, 347) ha encuadrado el cine de Borau dentro de una percepción más amplia del Nuevo Cine Español, visto como un cine de autor liberal que se oponía al cine dominante del Franquismo, pero que, aunque engloba el movimiento de igual nombre surgido en los años 1960 gracias al impulso de la ‘Apertura’ cinematográfica, no se circunscribe únicamente a él.

¹⁷ Pérez Gómez 1973b, p. 149. Esta percepción quedaría matizada por Santos Fontenla (1972) al decir que aunque “no es, ni tiene por qué ser ni pretende ser el camino para el cine español, sí está en el buen camino, un camino, por otra parte, cada día más sembrado de dificultades”.

¹⁸ Juan Antonio Millán (2007, p. 118) afirma que *Mi querida señorita* “forma parte del nutrido grupo de películas que durante los primeros años setenta reflejaron y a la vez contribuyeron a crear el ambiente adecuado para el desarrollo de la Transición política a la democracia”.

¹⁹ Hopewell 1989[1986], p. 64 nota al pie 18.

²⁰ Véase Glosario. Cine: ‘Comedia sexy española’.

terror. La distinción de *Mi querida señorita* respecto a esta burda (aunque casta) *sexploitation* local fue una constante en la recepción crítica del filme, que insiste en su tratamiento ‘digno’ de problemáticas sexuales²¹. Y cabe mencionar que, tras arrancar ilusoriamente bajo sus premisas y en tono de farsa, dislocaba sus códigos evidenciando el lado más opresivo de las convenciones afectivas tradicionalistas, en una estrategia semejante a la practicada por Luis García Berlanga en *¡Vivan los novios!* (1970).

Volviendo al quinteto fílmico que está sirviendo de introducción, algunos de los títulos gozaron de buena prensa -*Mi querida señorita*, por ejemplo, llegó a ser calificada película del año 1972²²- y tuvieron el aval de galardones oficiales u otorgados por la crítica. *Nada menos que todo un hombre* obtuvo el gran premio del Sindicato del Espectáculo y *Adiós, cigüeña adiós*, el premio especial ex aequo con *Cao-Xa* (Pedro Mario Herrero, 1971), reservando a *Mi querida señorita* los premios al mejor guión para Armiñán y Borau, y a la mejor interpretación masculina estelar para José Luis López Vázquez, reconocimientos estos últimos que también falló a su favor el Círculo de Escritores Cinematográficos completando el palmarés del filme con el premio al mejor director para Armiñán y al mejor actor de reparto para Antonio Ferrandis por su labor de conjunto²³.

Además, de los cinco títulos, al menos *Adiós, cigüeña, adiós* y *Mi querida señorita* tuvieron una destacable trayectoria internacional. El de Armiñán, a pesar de no ser seleccionado para el Festival de Cannes de 1972²⁴, obtuvo el Hugo de Plata en el VIII Festival Internacional de Cine de Chicago celebrado en noviembre de 1972²⁵, se exhibió en el Festival de Londres²⁶ y en el de Figueira da Foz²⁷, y estuvo nominado al Oscar a la mejor película de habla no inglesa del año 1972, estatuilla que no obtuvo aunque en la ceremonia sí resultó premiado el vestuario de *Viajes con mi tía* (*Travels with My Aunt*, George Cukor, 1972), largometraje que incluía a López Vázquez en su elenco en el papel del fogoso y adúltero amante francés de Maggie Smith²⁸. *Mi querida señorita* figuró, por

²¹ M. L. 1972a, p.3, 1972b y 1972c, p. 60; Crespo 1972; Sánchez 1972a, p. 25; Sand 1972; Pérez Gómez 1973a, p. 146.

²² Besas 1972, Colón 1972, p. 65; Jordán 1973, p. 46; Trenas 1973, p. 143. Además, en Román 1972, p. 2 se incluye *Mi querida señorita* “entre las películas más vistas de 1972” y Gwynne Edwards (1996, p. 40) señaló la alta puntuación que atribuían los críticos al filme en la sección correspondiente de la revista *Cinestudio*. Efectivamente, en *Cinestudio* (Febrero de 1972, pp. 36-37), el filme recibió una notable acogida.

²³ El fallo de los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) de 1971 queda recogido en un artículo de J.G.P. (1972); y el de los premios del Sindicato del Espectáculo, en la misma cabecera al día siguiente (s. a. 1972c, p. 45). El palmarés del CEC es igualmente consultable en su página web: <http://www.cinecec.com/cec.html> (vista el 16/01/2017).

²⁴ De la no selección de la película para Cannes se hace eco *La Vanguardia Española* (14/04/1972, p.46).

²⁵ Del premio en el Festival de Chicago hablan Alberto Otaño (1972), con una entrevista a Armiñán; y López Vázquez (1972, pp.8-10), que cubrió el festival para *Nuevo Fotogramas*.

²⁶ De la exhibición en el festival de Londres da fe, entre otros periódicos (s.a. 1973c, p. 39).

²⁷ https://www.imdb.com/title/tt0067425/releaseinfo?ref=tt_dt_dt.

²⁸ Según V. D.-H. (1973, pp.14-15), George Cukor, presidente del Comité de selección de los Oscar de 1973, podría haber influido favorablemente en la inclusión de *Mi querida señorita* entre las nominadas a la mejor película de habla no inglesa. En efecto, durante el rodaje de *Viajes con mi tía* en Madrid en 1972, en la que López Vázquez hacía un papel secundario, Cukor habría visto *Mi querida señorita* quedando impresionado con la actuación del actor español. Esta circunstancia y la amistad que se forjó entre Cukor y López Vázquez han sido relatadas por el actor a Méndez Leite (1972, p. 26); en Fernández Oliva 1988, p. 28; en Rodríguez Merchán 1989, pp. 106-109; en Delgado 1996, pp. 56-59; y en Valencia 2002, p. 31. *Mi querida señorita* no

otra parte, en muestras promocionales del cine español celebradas en Caracas y Moscú en 1973, y en Washington en 1974²⁹ y se tiene constancia de que se mostró en Nápoles en Mayo-Junio de 1978³⁰.

Asimismo, logró distribución internacional en México, donde Gustavo Alatríste la estrenó en la sala López Velarde de la capital el 26 de julio de 1973; en Argentina, donde Aries Cinematográfica hizo lo propio el 26 de agosto de 1976 en los cines Ambassador y Capitol de Buenos Aires; y en Uruguay, donde se preestrenó en una Semana de Cine Español en el cine Cantegril de Punta del Este el 12 de enero de 1977 y se exhibió en el cine California desde el 4 de octubre de 1977³¹. No llegó a lograr, a pesar de varios intentos, distribución en Estados Unidos.

se llevó el Oscar, como recogen Scarface (1973, pp. 10-11), y *Gaceta Ilustrada* (15/04/1973). Ahora bien, parte de su elenco ya había participado en películas nominadas con anterioridad o posterioridad al Oscar a la mejor película de habla no inglesa. Fue el caso de López Vázquez con *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961), que compitió en 1962. Armiñán estuvo nominado una segunda vez en 1980 con su película *El nido*. La estatuilla la obtendría, tan sólo dos años después, *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982), protagonizada por Antonio Ferrandis.

²⁹ De la I Semana del Cine Español en Caracas, que programaba *Mi querida señorita*, *La cera virgen* y *La casa de las palomas*, se dejó constancia en s.a. (1973b, p.13) y en la crítica de Xian de Andrade (1973, p. 33). De la muestra rusa, que incluía tanto *Mi querida señorita* como *Adiós, cigüeña, adiós*, da razón el artículo de Jordán para *La Vanguardia Española* (13/07/1973, p. 49). Y del ciclo titulado 'Nuevo Cine Español' en Washington, de nuevo con ambos filmes en su programación, J. I. R. para *Abc* (15/12/1974, p. 94).

³⁰ Así lo recoge su ficha de la Dirección General de Cinematografía. Sección de Películas Cinematográficas conservada en FE.

³¹ Revista *Cinemateca* (Octubre 1977, p. 43).

1.2.- *MI QUERIDA SEÑORITA*: UN POSIBILISMO CRÍTICO Y COMERCIAL

Una vez contextualizado este oportuno brote de películas, se pasa ahora de lleno a la descripción de *Mi querida señorita*, una tragicomedia -o comedia dramática, según se mire³²- sobre Adela/Juan, un personaje disonante que no encaja en los parámetros de sexo, género y sexualidad predominantes en su época y entorno, y que busca su lugar en una sociedad desarrollista en plena mutación de valores y formas de vida. Se resume, brevemente, el argumento:

Adela es una solterona de buena posición que, a pesar de su virilización, vive como mujer en su pequeña localidad gallega hasta los 43 años. Alcanzada esta edad, su cada vez más notoria atracción por las féminas –particularmente por su sirvienta Isabel- y la repulsión que le inspira el contacto físico y la propuesta de matrimonio de Santiago, un viudo que acaba de asumir la dirección de la sucursal local de la Caja de Ahorros y al que ha nombrado administrador de sus bienes, desestabilizan sus frágiles certezas y le hacen interrogarse sobre su atípica existencia. Por intermediación eclesiástica y, sobre todo, médica –pues se presupone una intervención quirúrgica-, inicia su conversión en Juan.

Buscando el anonimato, Juan se escapa del hospital antes de ser dado de alta y se refugia en Madrid, donde su supervivencia está condicionada por la impronta de su pasado femenino. Sin oficio ni estudios, y sin haber regularizado su nueva identidad social, sólo la costura le reporta ingresos y esta actividad, impropia de un hombre según la mentalidad de la época, le valdrá la expulsión de la pensión donde se aloja por resultar sospechosa de perversión a la dueña y a su sobrina. Privado de sus limitados recursos, su hasta entonces coinquilina, Feli, que trabaja de señorita de compañía en un bar nocturno, le presta el dinero suficiente para hacer una visita relámpago a su localidad de origen. Una vez allí, no resulta convincente haciéndose pasar una última vez por Adela para retirar sus ahorros de la Caja y es descubierto por Santiago. No le queda otra opción que someterse a una regularización de su sexo civil si quiere recuperar el control pleno de sus bienes. De regreso a Madrid, con sus problemas económicos resueltos, inicia estudios de bachillerato y compra un apartamento de nueva construcción.

³² *Mi querida señorita* ha sido calificada de ‘tragicomedia’ por Jaime de Armiñán (2001, p. 26; y en Gregori 2009a, p. 353) y en varias críticas de estreno (s. a. 1972f; s. a. 1972j; Sand 1972; Picas en 1972, p. 60). Otros autores, en cambio, han preferido atribuirle la denominación de ‘comedia dramática’ (Hurtado 1998, p. 578; Díez Puertas 2005, p. 52).

En general, los articulistas la han situado explícita o implícitamente entre la comedia y el drama, como combinación o alternancia de ambos (Crespo 1972; Sánchez 1972b; Rubio 1972a, p.23; L.C. 1972; Carreño 1972, p. 40; San Martín 1972; L. G. 1972; Falo 1972, p. 35).

Algunos críticos e historiadores subrayaron, sin embargo, su inclinación hacia la tragedia (Capilla 1972a; Mayor Lizarbe 1972; s. a. 1972k) o se decantaron por clasificarla como melodrama (Kinder 1999, p. 134). La filiación con el melodrama es indudable en la victimización pasiva de Adela/Juan a raíz de su discordancia de género, sexo y sexualidad, y en la crítica política al orden establecido que conlleva su inadaptación. Ahora bien, la hibridez intencional con la comedia, la sonrisa amarga ante el ridículo patetismo de algunas secuencias y la resolución feliz a través de un *gag* hacen que los términos ‘tragicomedia’ y ‘comedia dramática’ definan mejor la voluntad de sus autores.

Uno de los tópicos recurrentes para inscribir *Mi querida señorita* en un género cinematográfico fue señalar el equilibrio y distancia de la película respecto a dos ‘peligros’. Por un lado, la ‘farsa’ y géneros vecinos: ‘astracanada’, ‘esperpento’, ‘bufonada’. Por otro, el ‘melodrama’, el ‘drama sensiblero’, el ‘folletín’ o la ‘tragicomedia’ (s. a. 1972e; Crespo 1972; Martialay 1972; Sagitario 1972; R. 1972; Javier Fidalgo 1972; Urabayan 1972).

A este hilo argumental centrado en la reasignación sexual, escindido en un prólogo de media hora sobre las vicisitudes que conducen a Adela a su metamorfosis³³ y seguido del cuerpo del filme sobre las dificultades de la adaptación psicosocial de Juan a su nueva *persona*, se une en paralelo el relato de su historia de amor con Isabel³⁴. Un romance que, antes de la transformación de Adela, es puritanamente reprimido e interrumpido por una feroz disputa desencadenada por celos y que, al devenir socialmente un ‘hombre’ y estar sus relaciones libres de sanción moral, florece sin que la muchacha lo reconozca físicamente tras un reencuentro fortuito en la ciudad. Ambas subtramas –la búsqueda y ajuste de la identidad sexual, y los sentimientos hacia la que fue su criada- se interseccionan a lo largo de la película y convergen en la escena final al consumir Juan su amor con Isabel y confirmar de este modo su funcionalidad sexual, en suspenso tras una fallida iniciación con Feli. Acto seguido se asiste al clímax de la historia: la joven se dirige a su amado con el tratamiento que daba a su otrora señorita, reconociendo simultáneamente que son la misma persona. Dicha constatación no parece ser un obstáculo y el beso final sella la unión.

Tenuemente expuestas tras la representación de Adela/Juan –personaje de identidad ‘fronteriza’ y ‘secreta’, como muchos de Borau³⁵- y de sus ‘amores marginales’ con Isabel –intergeneracionales y atípicos, como tantos de Armiñán³⁶ y de Borau³⁷- se hallan dos discretas tesis críticas que modifican sustancialmente la que podría haber sido una comedia de entretenimiento sobre una particularidad sexual y sus colaterales equívocos luego reencauzados dentro de la ortodoxia tradicionalista tan corrientes en aquella época.

³³ La concepción de las vivencias de Adela antes de la reasignación de sexo como una larga introducción a la historia principal la apunta Borau (Pérez Gómez 1973b, p. 158. Habría que considerar las fotografías de los títulos de crédito mostrando la infancia y juventud de Adela como un preámbulo de esta introducción.

³⁴ La existencia de estas dos líneas argumentales se identifica en la crítica de Pedro Crespo (1972) y Borau (en Pérez Gómez 1973c, p. 150) se refiere a ellas. Agustín Sánchez Vidal (1990, p. 91) y Carlos F. Heredero (1990, pp. 163-163) vuelven a mencionarlas en las monografías que redactaron.

³⁵ La noción de ‘frontera’ aplicada a la obra de Borau ha sido destacada por Miguel Marías (1989[1984]), Agustín Sánchez Vidal (1989[1984] y 1990, pp. 90-91 a partir de López Sancho 1972, pp.74-75), Marsha Kinder (1989[1986-87]); Román Gubern 2008, p. 13; y Bernardo Sánchez Salas 2012, p. 142. Un rasgo frecuente de los personajes de Borau es su afición a guardar secretos íntimos, como apuntan Carlos F. Heredero (1990, p. 166) y Jesús Angulo y Antonio Santamarina (2011, pp. 37, 42). El propio Borau se caracterizó por su secretismo según el retrato que de él ha hecho Carlos F. Heredero en varias ocasiones (en Martínez de Mingo 1997, pp. 218-219 y en Heredero 2009, p. 172).

³⁶ La constante en Armiñán de los ‘amores marginales’, ‘difíciles’, ‘alternativos’, ‘prohibidos’ e ‘imposibles’, muchas veces por razones de edad, ha sido expuesta repetidamente por los estudiosos de su obra y por quienes han escrito sobre *Mi querida señorita*: Crespo 1987, pp. 7-9, 18-19, 39, 44-45, luego citado en Heredero 1990, p. 164; Galán 1990, pp. 57, 75; Hurtado 1998, p. 579; Buezo 2003, p. 82; Díez Puertas 2005, pp. 43, 49; Armiñán en Gregori 2009a, p. 355. Cabe, sin embargo, precisar que no sólo son marginales los amores de sus personajes, sino que en muchos casos los mismos personajes de sus historias televisivas y cinematográficas son marginados o marginales. Este rasgo ya había sido reconocido por la crítica de los años setenta (Rubio 1972a, p.23; Losada 1972; entrevista a Armiñán en Mallo 1978) y ochenta (Armiñán en Berasategui 1982 p., IX). Sobre el carácter “maravilloso” de sus personajes cotidianos habla Armiñán en Lara y Galán 1972, p. 25.

³⁷ La ‘marginalidad’ y ‘heterodoxia’ de los personajes de Borau y de sus afectos ha sido destacada por Miguel Marías (1989[1984], p. 26); por Carlos F. Heredero (1989[1980], pp. 17, 19; y 1990, p. 165, 256-264); y por Jesús Angulo y Antonio Santamarina (2011, pp. 32, 37).

La primera tesis, quizá más estrechamente vinculada a Armiñán³⁸ sin ser ajena a Borau³⁹, consiste en denunciar la discriminación y desigualdad de oportunidades laborales, educativas y legales de la mujer respecto al varón en la España de comienzos de los años 1970. Queda plasmada en las dificultades de Juan para encontrar empleo debido a su deficiente formación de señorita de provincias y se refrenda por las posiciones subalternas que ocupan los otros personajes femeninos⁴⁰. Es un desequilibrio estrechamente relacionado con una rígida concepción de los roles de género⁴¹ al que se añade el diferente rasero a la hora de interpretar la edad y perspectivas vitales de hombres y mujeres, ya que la reasignación masculina parece rejuvenecer al personaje y liberarle de los estrictos códigos impuestos a una solterona madura⁴², figura neurotizada y víctima de escarnio social con larga tradición literaria, escénica y cinematográfica en España⁴³ a

³⁸ El interés de Jaime de Armiñán por el “universo femenino” (Armiñán 2001, p. 20) y su sensibilización con la situación de inferioridad jurídica, económica, laboral y cultural que vivían las mujeres en la España franquista impregna el conjunto de su obra teatral, televisiva, cinematográfica, literaria y periodística y se hallan en el trasfondo de *Mi querida señorita* (así lo destacan Lara y Galán 1972, p. 24; Pérez Gómez 1973b, pp. 146-147; Hurtado 1998, p. 579; Armiñán 2001, p. 27). El origen de esta preocupación puede atribuirse a su educación mixta en el Instituto Escuela y el Colegio Estudio (Crespo 1987, pp. 16, 24; Galán 1990, p. 9; Armiñán 2000, pp. 323, 370-71), y al testimonio vital de su madre Carmita Oliver Cobena, que renunció a su prometida y vocacional trayectoria como actriz para plegarse a las exigencias matrimoniales/familiares y a las convenciones sociales de su época (Armiñán en *Abc*, 27/03/1991, reproducido en Tejeda 2009, pp. 195-198; Armiñán 2000, pp. 15-21; Díez Puertas 2005, p. 16-17).

Refiriéndose a los trabajos cinematográficos de Armiñán, Marie-Soledad Rodríguez (1995, pp. 87-101) ha analizado la evolución de las representaciones de la mujer española en *Mi querida señorita*, *El amor del capitán Brando*, *¡Jo, papá!* y *En septiembre*, distinguiendo entre, por un lado, la complicada y paulatina liberación de sus heroínas maduras, sobre las que pesan ineluctablemente el sometimiento interiorizado a los valores dominantes y la falta de preparación, y, por otro, la autonomía de sus personajes femeninos más jóvenes, libres de las ataduras de sus predecesoras. Al feminismo de *En septiembre* se alude además en Crespo 1987, p. 16. A esta lista de películas cabría añadir *Al servicio de la mujer española* (1978), que desmantela una perpetuación anacrónica de la opresión cultural de la mujer por sus propias congéneres a través del adoctrinamiento mediático, en este caso un consultorio radiofónico al estilo del de Elena Francis; y que encuentra su contrapunto en *Mi general* (1986), donde los consejos sexuales que da otra locutora en su espacio radiofónico se acercan a las relaciones íntimas con franqueza y sin tabúes.

Como primera aproximación a la “mirada masculina de lo femenino” que Armiñán traza en sus series televisivas, se recomienda consultar Díez Puertas 2014, pp. 7-14. En Galán 1990, p. 15, ya se había apuntado que los personajes femeninos de Armiñán debatían sobre sus derechos en sus obras teatrales, series televisivas y películas sin ajustarse al prototipo que promovía el Franquismo.

³⁹ Carlos F. Heredero (1990, pp. 256-257) ha insistido en la relevancia de las mujeres en la filmografía de Borau y en la conciencia del cineasta sobre la desigualdad de género. Borau (en Kovács 1989[1980], pp. 42-43) había hablado de la exclusión de la mujer en la construcción de nuestras sociedades y de cómo esta situación engendraba un miedo que las llevaba, según él, a actuar peor y de forma menos generosa que los hombres. Dentro de su filmografía, Borau (en Gregori 2009, p. 451) ha descrito *La Sabina* (1979) como una película en torno a la mujer que explora varios mitos y tipologías femeninas, y Heredero (1989[1980]) advierte contra posibles interpretaciones misóginas del filme. La opresión de la mujer quedaba de nuevo representada en películas de Borau como *Río abajo* (1984), a través de la prostituta mexicana encarnada por Victoria Abril, y en *Tata mía* (1986), en la ex monja Elvira (Carmen Maura), a la que tanto su hermano (Miguel Rellán) como su amante (Xabier Elorriaga) pretenden utilizar y engañar.

⁴⁰ Si Ángel A. Pérez Gómez (1973b, p. 147) y Marie-Soledad Rodríguez (1995, pp. 90-91) señalaban los papeles subalternos de los personajes femeninos de *Mi querida señorita*, Carlos F. Heredero (1990, p. 305, corroborado y ampliado en sus ejemplos por Bernardo Sánchez Salas 2012, p. 39) vincula el papel subalterno de Isabelita con el de otras heroínas de las películas de Borau.

⁴¹ La denuncia de la rigidez de los roles de género por la película queda resaltada por Katherine Kovács (1989, p. X); Agustín Sánchez Vidal (1990, p. 91); y Marie-Soledad Rodríguez (1995, p. 93).

⁴² Sobre la desigual perspectiva vital del hombre y la mujer con la misma edad hablan Armiñán (1972, p. 8; y en Pérez Gómez 1973c, p. 155); y Borau (en Kovács 1989[1980], p. 43).

⁴³ Véase Glosario. Cine: ‘Solterona. Representaciones cinematográficas’.

la que en la película se trata de desmitificar⁴⁴. Paradójicamente, al tiempo que se expone la discriminación del género femenino, el personaje de Adela era caracterizado con una fortaleza moral y una posición de autoridad que contrasta con el carácter inmaduro y la desprotección de Juan, enlazando con las frecuentes representaciones de mujeres fuertes y hombres débiles en las filmografías tanto de Armiñán como de Borau⁴⁵.

El segundo postulado crítico, al que se ha referido Borau en varias ocasiones, suponía aseverar que “el amor -en determinadas circunstancias- quizá no tenga tanto que ver con el sexo como habitualmente creemos”⁴⁶. Estas pocas palabras imbuyen al filme de un mensaje de apertura y tolerancia pero, dada la ambigua polisemia de la palabra ‘sexo’, su sentido no terminaba de concretarse. Una declaración posterior del cineasta aragonés, afirmando que su intención era “llamar la atención sobre la falta de respeto hacia los dramas homosexuales con los que la gente se ensaña”⁴⁷ inclina a identificar una legitimación implícita de la homosexualidad⁴⁸ y de una pluralidad afectiva independiente de identidades de género y asignaciones sexuales restrictivas, que queda ejemplarizada en el intuitivo amor de Isabel hacia Adela/Juan, un sentimiento incólume a pesar de los cambios en su apariencia y de los condicionantes que impiden o favorecen su materialización en un entorno determinado⁴⁹.

Este axioma cobra una nueva luz al considerar el entorno cultural y sociopolítico de la época. En el ámbito de las letras, el influyente y polémico ensayo “Amarga Arcadia” del polaco Jan Kott, traducido y publicado en España en 1969 relacionaba precisamente la androginia y el travestismo actoral en el teatro y la poesía de Shakespeare con el ideal renacentista y neoplatónico del ‘amor por encima del sexo’⁵⁰, pudiendo quizá haber inspirado directa o indirectamente a Armiñán y Borau. Este principio adquiere, sin embargo, una dimensión aún más comprometida al contemplar la realidad jurídica española. Apenas un año antes del rodaje de la película había entrado en vigor la *Ley*

⁴⁴ Lara y Galán 1972, p. 25.

⁴⁵ El binomio mujer fuerte-hombre débil en las filmografías de Borau y Armiñán ha sido destacado por Miguel Marías (1989[1984], p. 26); Carlos F. Heredero (1990, p. 256 y 2009, p. 175); Luis Martínez de Mingo (1997, p. 194); Catalina Buezo (2003, p. 66); Agustín Sánchez Vidal (2009, p. 168).

⁴⁶ Declaraciones de Borau en Pérez Gómez 1973c, pp. 154-155. Dos años después, en una entrevista que le hicieron Lara y Galán (1975, pp. 42-43), Borau hizo una afirmación similar (citada en Heredero 1990, p. 167 y Martínez de Mingo 1991, p. 157): “[...] hasta decir -en *Mi querida señorita*, dirigida por Jaime de Armiñán- que existe un desprecio por las complicaciones del sexo y que muchas veces el amor no tiene nada que ver con el sexo, o viceversa (lo cual creo que es una regla de respeto hacia la persona humana superútil y conveniente en este país)”. En Borau 2009, p. 16 se vuelve a hacer una mención de este tipo.

⁴⁷ Borau en Escudero, Silvan y Palma (1975, pp. 36-39).

⁴⁸ Como subraya Carlos F. Heredero (1990, pp. 261-262), la representación de la homosexualidad masculina no es ajena al cine de Borau, pudiendo atribuir inclinaciones homosexuales al sastre en *Crimen de doble filo* (1964), al embaucador Héctor Alavisso de *Hay que matar a B.* (1973), a Michael y Philip en *La Sabina / Sabina* (1979), y a Mitch en *Río abajo / On the Line* (1984). En la filmografía de Armiñán, Adolfo Marsillach encarna a un falso homosexual que recurre al travestismo en *Al servicio de la mujer española* (1978) (a este personaje se ha referido el propio Armiñán en Crespo 1987, p. 41 y Buezo 2003, pp. 62, 82) y la meiga que interpreta Victoria Abril en *La hora bruja* (1985) provoca un encuentro lésbico con Concha Velasco.

⁴⁹ Una tesis que parece identificar José María Carreño (1972, p. 40) en su crítica de *Nuevo Fotogramas*: “*Mi querida señorita*, historia de un aprendizaje repleto de dolor y duda, es también una historia de amor más allá de cualquier traba, de cualquier norma, de cualquier limitación. Es necesario no quedarse en las apariencias, sino descubrir lo que hay debajo.”

⁵⁰ Véase la publicación de este ensayo en español en Kott 1969 [1961], p. 324.

16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social, que intensificaba la represión de la homosexualidad –y por extensión, del travestismo y la transexualidad. Simultáneamente, la castración y la esterilización –en consecuencia, la cirugía transexual– estuvieron tipificados como delitos en el código penal español hasta 1983⁵¹.

Con estas dos tesis en mente, el director Jaime de Armiñán y su productor José Luis Borau, ambos coguionistas, nunca han escondido que calcularon cuidadosamente el proyecto cinematográfico de *Mi querida señorita*⁵² para consolidar sus entonces todavía inestables carreras en el séptimo arte y evitar la censura, planificando el marco creativo e industrial, escogiendo un tema actual y sorprendente –la identidad sexual y la reasignación para conformarse a ella– y recurriendo a un elenco atractivo que garantizaran su popularidad.

Un primer aspecto de este cálculo sería la coautoría no sólo en la escritura del guión sino también durante el rodaje de la película, que ha suscitado cierto debate sobre la intensidad de la implicación de Borau en el proyecto más allá de sus competencias de productor que vigila el correcto desarrollo de la realización. Al respecto, el mismo Armiñán ha reconocido la cooperación fundamental de Borau en la parte técnica del rodaje, circunstancia nada sorprendente si se tiene en cuenta que hasta entonces el director madrileño había delegado en profesionales de la imagen la realización de los capítulos de las series televisivas que escribía y en cuya filmación se reservaba la dirección de actores⁵³. Pudo, por tanto, reproducir un esquema de trabajo semejante en *Mi querida señorita*. Por otra parte, Borau ha constatado que, dentro de las películas ajenas que ha producido, sí se volcó con particular intensidad en *Mi querida señorita* y *Camada negra*,

⁵¹ Marsha Kinder (1999, pp. 131-132) ya señalaba la oportunidad de la producción de *Mi querida señorita* poco después de la promulgación de la Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social. Esta normativa se inspiraba en la noción criminológica de defensa social. Consideraba los actos y conductas homosexuales (en los que se incluían travestismo y transexualidad) un riesgo para la comunidad; y a los que los practicaban, peligrosos y potenciales delincuentes. En consecuencia, se legislaban medidas preventivas para su rehabilitación: el internamiento temporal en establecimientos de reeducación, la prohibición de residir o visitar ciertos lugares y la sumisión a la vigilancia de los delegados del gobierno (art. 6º ap.3º). La nueva legislación sucedía a la Ley de 15 de julio de 1954 por la que se modifican los artículos 2º y 6º de la Ley de Vagos y Maleantes, de 4 de agosto de 1933 y no fue parcialmente derogada y dejó de aplicarse a las personas homosexuales hasta que entró en funcionamiento la Ley 77/1978, de 26 de diciembre, de modificación de la Ley de Peligrosidad y de Rehabilitación Social y de su Reglamento.

En relación con la transexualidad, el art. 418 del Código Penal de 1944, revisado por el Decreto 691/1963, de 28 de marzo, por el que se aprueba el “Texto revisado de 1963” del Código Penal y por el Decreto 3096/1973, de 14 de septiembre, por el que se publica el Código Penal, texto refundido conforme a la Ley 44/1971, de 15 de noviembre, tipificaba como delito la castración y posteriormente también la esterilización, castigándolas con pena de prisión menor. La cirugía transexual sobre suelo español era, en consecuencia, ilegal hasta que la Ley orgánica 8/1983, de 25 de junio, de Reforma Urgente y Parcial del Código Penal añadió un nuevo párrafo al art. 428, gracias al cual “el consentimiento libre y expresamente manifestado, exime de responsabilidad penal en los supuestos de trasplantes de órganos, esterilizaciones y cirugía transexual, efectuados legalmente y por facultativo”.

⁵² Al minucioso cálculo detrás de *Mi querida señorita* se refiere Borau en las entrevistas que le hicieron Ramón del Corral (1973); Juan Cobos (1973, p. 7); en Castro 1974, pp. 102-103; y en la de Mary Reyes Martínez y Miguel Marías (1975, p. 38). Armiñán ha destacado este cálculo ante Carreño y Méndez Leite (1972, pp. 16-17); y en Crespo 1987, pp. 12, 36-37.

⁵³ César Santos Fontenla (1972a), en referencia a Armiñán, indica “sus experiencias de dialoguista avezado y director de actores en TVE –suele participar en la dirección de su guiones aunque no en su realización”. Esta división de tareas en el rodaje de los capítulos de sus series televisivas lo confirma el propio Armiñán en Lara y Galán 1972, p. 24.

y los estudiosos de su obra han tendido a acercar su postura a la de un productor ejecutivo con voluntad autorial⁵⁴. Ahondar en dicha discusión, es probablemente estéril ya que, si el cine, por su complejidad artística e industrial, implica siempre en mayor o menor medida una autoría colectiva, en este filme en particular se hace evidente la intensa participación de los dos cineastas.

En lo que concierne al equipo artístico, Armiñán y Borau escogieron intérpretes muy valorados en los años 1969-1971 por sus trabajos más recientes, que representaban tipologías que se ajustaban con precisión a los personajes de la película⁵⁵ y que, en algunos casos, habían sido colaboradores habituales o puntuales de las series televisivas de Armiñán.

José Luis López Vázquez (1922 - 2009), piedra angular del proyecto dado que el personaje central -Adela/Juan- se escribió pensando en él⁵⁶, se encontraba entonces en el cénit de su popularidad, omnipresente en la comedia desarrollista y ‘sexy’ como español medio reprimido; pero también en la cumbre de su prestigio profesional pues, aunque había actuado para Marco Ferreri y Luis García Berlanga en las dos décadas anteriores, será ahora cuando se le valore por sus interpretaciones dramáticas de personajes solitarios, traumatizados y perturbados en el cine realizado por diplomados de la EOC, y cuando se le equipare con actores de proyección internacional como Fernando Rey que, en 1970, le había arrebatado el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor interpretación masculina con su papel en *Tristana*. A esta vertiente dramática de López Vázquez -que incluye títulos como *Peppermint Frappé* (1967), *El jardín de las delicias* (1970) y *La prima Angélica* (1974), de Carlos Saura; *El bosque del lobo* (1970), de Pedro Olea; *La cabina* (Antonio Mercero, 1972); y *Habla, mudita* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1973)- corresponde el tono serio de su papel en *Mi querida señorita*, que planteaba el desafío de que el público lograra diferenciarlo de amaneramientos y disfraces de mujer con intención jocosa en su filmografía previa⁵⁷.

⁵⁴ Apuntada la influencia de Borau en *Mi querida señorita* por A.A. Pérez Gómez (1973b, pp. 148-149), Miguel Rubio (1972a, p. 23), Germán Losada (1972) y E. A. Ruiz Butrón (1972, p. 42), fueron Miguel Marías (1989[1984], p. 25) y Carlos F. Heredero (1989[1980], p. 17) quienes insistieron con mayor vehemencia en la huella profunda de Borau en *Mi querida señorita*. Sin embargo, Heredero (1990, pp. 168-171) matizará su argumento posteriormente dando la palabra a Armiñán, como también hizo Agustín Sánchez Vidal (1990, p. 91). Las declaraciones de Borau (en Castro 1974, p. 103; en Sánchez Vidal 1990, pp. 88-89; en Martínez de Mingo 1997, p. 152; y en Gregori 2009b, p. 459) aclaran su estrecha participación, aunque siempre subraya como límite de su injerencia que Armiñán era el director. Marvin D’Lugo y Marsha Kinder (2015, p. 4) aluden a la implicación creativa de Borau como productor. Por otra parte, Armiñán (en Lara y Galán, 1972, pp. 24-25) relata la intervención de Borau como productor ejecutivo durante el rodaje de *Mi querida señorita* y las razones por las que no se ocupaba de la realización técnica de los capítulos de sus series televisivas.

⁵⁵ Con esta apreciación parece coincidir M. L. (1972a p. 3) al afirmar que “a medida que avanza la acción [de la película] comprendemos que cada personaje está elegido en función de su carácter y que es ese cuidado en la composición lo que los hace verosímiles y vivos”.

⁵⁶ Pérez Gómez 1973c, pp. 150-151; Armiñán 2001, p. 26; Angulo y Santamarina, 2011, p. 101.

⁵⁷ Las apreciaciones sobre el dulce momento que atravesaba López Vázquez a principios de los años 1970 y su identificación con el español medio reprimido en el cine de consumo y con un tipo torturado en el de mayores aspiraciones intelectuales quedaron recogidas por los críticos de la época: Fernando Lara y Diego Galán (1970, pp. 27-31), M. A. (1972), María Vilaselle (1972), Juama (1972), Olano (1972, pp.6-10), Ricardo Lezcano (1972, p. 6), César Santos Fontenla (1972b). A esta lista se añadían los artículos de quienes, además de mencionar lo anterior, comparaban a López Vázquez con Fernando Rey en cuanto a su posible salto a una carrera internacional: Henri Saultier (1972a, 1972b, 1972c y 1972d); Jordán (1972g,

El papel de Isabelita lo hizo Julieta Serrano (1933), que había alcanzado notoriedad y reconocimiento con el estreno y gira internacional de *Las criadas*, de Jean Genet. Este montaje teatral, bajo la vanguardista dirección del argentino Víctor García para la compañía de Núria Espert, obtuvo el primer premio en el Festival de Belgrado de 1969. Era acaso un acerado preludio en tono contrario de su amable papel de sirvienta en el filme de Armiñán, y de los de ingenua que había interpretado recurrentemente hasta entonces en los escenarios y en espacios televisivos de ficción. Con una estimable trayectoria interpretativa a sus espaldas, las oportunidades de Julieta Serrano en el medio cinematográfico habían sido escasas hasta que participó en dos filmes de Alfonso Ungría: *El hombre oculto* (1970) y *Tirarse al monte* (1971); y, sobre todo, en *Mi querida señorita*. Desde entonces, sus generalmente secundarias apariciones fílmicas serán más regulares, y adquieren un valor dramático impactante en *Marianela* (Angelino Fons, 1972), *Vera, un cuento cruel* (Josefina Molina, 1973), y *La prima Angélica* (C. Saura, 1974). La participación de la actriz en *Mi querida señorita* enlaza, además, con dos rasgos de su carrera: la selección frecuente de proyectos arriesgados y/o experimentales, como los primeros largometrajes de Pedro Almodóvar y *Continuum* (Javier Aguirre, 1987), y de aquellos que implican una reflexión feminista y/o han sido realizados por directoras, como *Vámonos*, *Bárbara* (Cecilia Bartolomé, 1978) y *La Moños* (Mireia Ros, 1997)⁵⁸.

Santiago, el pretendiente de Adela en el filme, lo interpretó Antonio Ferrandis (1921 – 2000), que fue Premio Nacional de Teatro en 1970 justo cuando se disponía a abandonar este medio para dedicarse por entero al cine y la televisión. Durante la pretransición, destacaron sus intervenciones en filmes de Pedro Lazaga y Jaime de Armiñán -con quién ya había colaborado en numerosas series televisivas-, y como uno de los actores característicos de la ‘tercera vía’ de Dibildos, llegando a perfilarse como

1972h, p.32, 1972j); Juan José Porto (1972b, 1972d, 1972e, 1972f); Rosa M. de León (1972, p.3); y E. A. Ruiz Butrón (1972, p. 42). Este momento de consagración en su doble vertiente cómica y dramática queda recogido en monografías sobre el actor (Fernández Oliva 1988, pp. 24-26) y en entradas de diccionarios y obras de referencia (Aguilar y Genover 1992, pp. 337-338; D’Lugo 1997, pp. 236-237; Rodríguez Merchán 1998, pp. 520-521 y 2012, pp. 282-284).

De la adscripción de *Mi querida señorita* a las películas serias protagonizadas por López Vázquez dan cuenta Ángel Jordán (1972a, 1972b y 1972c) y López Vázquez en su entrevista con J. Rovema (1972a; 1972b; 1972c).

En Delgado 1996, pp. 55-56 se apunta que López Vázquez se ha disfrazado de mujer varias veces en su filmografía para hacer reír y cuán diferentes eran estos papeles del de *Mi querida señorita*. Y en Lorente 2010, pp. 179-181, 189, 192, 195 se muestran sus disfraces en *Operación secretaria* (Mariano Ozores, 1966), *Operación Mata-Hari* (M. Ozores, 1968) y *Objetivo Bi-ki-ni* (M. Ozores, 1968).

⁵⁸ Julieta Serrano (en García Ferrer y Rom 2007, pp. 34-35 y 37) se refiere a su lenta y esporádica iniciación cinematográfica y a cómo tendían a asignarle papeles teatrales de “damas jóvenes”, “tiernas e inocentes” hasta que encarnó un personaje “malvado” en *El rey Lear* (montaje de Miguel Narros en 1966) y pudo distanciarse más claramente de este encasillamiento con su papel en *Las criadas*. Ambos aspectos, sus difíciles comienzos cinematográficos y su frecuente caracterización de personajes de “ingenua” reaparecerán en sus declaraciones para la prensa (s. a. 1972l). A raíz del estreno de *Mi querida señorita*, críticos como E. A. Ruiz Butrón (1972, p. 42) reivindicaron un mayor aprovechamiento de la actriz en el medio cinematográfico.

Por otro lado, la actriz (en García Ferrer y Rom 2007, pp. 76-78) subrayó que ha “trabajado mucho con mujeres o en temas sobre mujeres”, aunque su feminismo haya sido más espontáneo e inherente a su personalidad que meditado y consciente.

Para dar esta pincelada del momento profesional que atravesaba Julieta Serrano en el último quinquenio del Franquismo se ha consultado, además, Aguilar y Genover 1992, pp. 603-604; D’Lugo 1997, p. 259; Pérez Rubio 1998, p. 814; y Gómez 2012, pp. 11-12.

(co)protagonista en filmes de estos y otros cineastas a mediados de la década, cuando hasta entonces en la gran pantalla había hecho mayormente personajes característicos.

Aunque hoy se le recuerde por sus papeles tiernos y humanos en *Verano azul* (Antonio Mercero, 1981-1982) y *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1981), ha interpretado repetidamente figuras de autoridad y patriarcales: en ocasiones a representantes de las fuerzas vivas más intransigentes y corruptas, muestra de ello es su personaje en *Borrasca* (Miguel Ángel Rivas, 1978) o en *Jarrapellejos* (Antonio Giménez-Rico, 1988); y, de mayor relevancia en el marco de esta tesis, algunos de los personajes eran hombres con una masculinidad en entredicho, marcados por una derrota personal, anulados por sus descendientes o movidos por impulsos homosexuales, como los de *Retrato de familia* (Antonio Giménez-Rico, 1976) y *Parranda* (Gonzalo Suárez, 1977)⁵⁹.

Las hijas indómitas de Ferrandis en *Mi querida señorita* estuvieron personificadas por las argentinas Ana y Cristina Suriani, de breve carrera publicitaria y cinematográfica y, como una de ellas sugiere, quizá escogidas para el filme por su físico agraciado y sus aires extranjerizantes, razón por la que no ha faltado quien las considere un error de cásting⁶⁰.

En lo que respecta a Lola Gaos (1921 – 1993), que da vida a la dueña de la pensión en la película, la actriz había impresionado tanto a Borau haciendo de Saturna en *Tristana* que recrearía con ella este personaje en clave naturalista en *Furtivos* (1975). Su papel en el filme de Armiñán estudiado aquí corresponde a uno de los limitados registros en los que, junto al de sirvienta doméstica y adusta campesina, ha transcurrido gran parte de su filmografía: el de salvaguardia moral encabezando instituciones que velan por la virtud femenina, como su puritana censora en *Historias de la frivolidad* (Narciso Ibáñez Serrador, 1967), coescrita por Armiñán⁶¹.

⁵⁹ Para resumir la trayectoria de Antonio Ferrandis en el período estudiado se ha recogido información de Frutos 1991, Manfredi 1993, Brines 1998 y Valverde 2001, y de las entradas sobre el actor en Aguilar y Genover 1992, D'Lugo 1997, p. 225 y Pombo 2012, pp. 807-808. En la serie de artículos titulada 'El cine de la flor' en *Abc*, Armiñán (1991, p. 105) escribió 'Se llama Antonio Ferrandis', donde alude a sus trabajos conjuntos en teatro y televisión y a la escena final de *Jo, papá*, rodada en Peñíscola.

⁶⁰ En la entrada 'Desentrañando el enigma Cristina Suriani' publicada el 05/02/2015 en el blog *Proyecto Naschy* (véase vínculo web en la bibliografía), se resume la corta carrera en el cine español de la entonces actriz, intercalando sus declaraciones al bloguero, a medios de comunicación y en el libro *Carlos Aured. Nostalgia y pasión* (2015), de Miguel Ángel Plana.

Por otra parte, en s. a. 1973a, p. 57, Cristina Suriani manifestaba la tendencia de directores y productores de cine español de la época a buscar chicas rubias, extranjeras o que lo parezcan, como ella misma. César Santos Fontenla (1972a) considera la participación de las hermanas Suriani como un "miscasting" porque eran "demasiado bellas y estilizadas para el papel". Del mismo modo, Germán Losada (1972) y A. A. Pérez Gómez (1973b, p. 148) opinan que las secuencias de las jóvenes junto a Antonio Ferrandis desentonan con el conjunto de la película.

⁶¹ En Gregori 2009b, pp. 446-447, Borau apunta que la actuación de Lola Gaos en *Tristana* le llevó a concebir *Furtivos* pensando en ella como protagonista. En Aguilar y Genover 1992, p. 239, se relaciona el físico y la voz "ronca, profunda" de Lola Gaos con la "línea tipológica tan limitada (alcahuetas, brujas, aldeanas, porteras...)" en que transcurrió su carrera interpretativa. Similar apreciación hacen Marvin D'Lugo (1997, pp. 228-229), Ruth Pombo (2012, pp. 146-147), y la propia Lola Gaos, en unas declaraciones a Rosa Montero (1976), donde afirma que siempre la han encasillado como "señora antipática, dura, seca, autoritaria, de edad, criada de mayor o menor altura". Posteriormente, en la entrevista de Ángel Luis Inurria a la actriz en *El País* (11/05/1989) se quejaba de que en el cine siempre tenía que hacer de "mujer mala, rara, perversa, retorcida", como volvió a repetir a Pello Murgiondo en *Tiempos del cine español* 1992, p. 46.

A dúo con la actriz valenciana y encarnando a su sobrina, aparece Chus Lampreave (1930 – 2016), que Armiñán reincorpora al cine y la televisión tardofranquistas casi una década después de sus primeras incursiones en ambos medios con él y con Ferreri, Berlanga y Forqué. La vis cómica de la intérprete, apreciable en el cruel personaje de *Mi querida señorita* que le dio una repentina visibilidad, fue solicitada desde finales de los años 1970 hasta su fallecimiento por cineastas como Pedro Almodóvar, Fernando Trueba, Fernando Colomo y, de nuevo, Berlanga⁶².

Contrapunto liberal de Lola Gaos y Chus Lampreave con su papel de Feli, la comprensiva compañera de pensión de Juan, Mónica Randall (1942), que había alcanzado visibilidad en coproducciones subgenéricas (*espaguetis western*, películas de espías o de aventuras y comedias desarrollistas) interpretando lo que ella consideraba “un tipo de mujer muy superficial”, logró, según la crítica de la época, demostrar su talento interpretativo con un personaje que no se limitaba a explotar su imagen atractiva. Mediada la década de los setenta obtendría otros papeles de mayor complejidad en *Cría Cuervos* (C. Saura, 1974), *Furia española* (Francesc Betriú, 1975), *Retrato de familia* (A. Giménez-Rico, 1976) y *La escopeta nacional* (L. García Berlanga, 1978)⁶³.

Completarían el reparto Manolo Otero (1942 - 2011), que interpreta al joven florista que tontea con Isabel en uno de los papeles de su inicial carrera cinematográfica reorientada luego hacia la música ligera⁶⁴; y Enrique Ávila (1930 o 1932) dando vida al padre José María, actor que había estado presente en coproducciones bélicas, históricas, de aventuras, de acción y *espagueti western* pero también en *Tómbola* (Luis Lucia, 1962) y *Cerca de las estrellas* (César Fernández Ardavín, 1962)⁶⁵.

El resultado de los esfuerzos temáticos, de producción y por hacer atractiva comercialmente la película fue que críticos como César Santos Fontenla, José Ángel Rodero y Ángel A. Pérez Gómez -y algunos lectores en sus misivas a la prensa-, aun reconociendo las limitaciones y modestia del filme, poco espectacular para su selección en festivales, apreciaban una correcta sencillez; acogiesen de buen grado el esbozo de temas importantes, recriminando no obstante que no se exploren en profundidad; agradeciesen una sinceridad que no falseaba la realidad social como la mayoría de la producción de la época; y aplaudiesen unas interpretaciones de calidad, sobre todo, la de

⁶² En la serie de artículos ‘El cine de la flor’ para *Abc*, Armiñán (1993, p. 84) dedicó a Chus Lampreave el titulado ‘La carbonerita’. Para esbozar la carrera de la actriz en la década de 1970, se ha consultado Aguilar y Genover 1992, pp. 312-313; D’Lugo 1997, pp. 233-234; Gorostiza López 1998, p. 493; y Gómez Bermúdez de Castro 2012, pp. 25-26; así como la entrevista que le hicieron en el programa *De película* de Televisión Española, emitido el 22 de agosto de 1988.

⁶³ En la entrevista que le hizo Sol Alameda (1972, p. 29) a Mónica Randall, la actriz afirmaba que era poco frecuente que le dieran en aquella época un papel como el de *Mi querida señorita*, “corto pero lucido”, “con agarraderas”, y que solía interpretar “un tipo de mujer muy superficial, sin posibilidades”. También en *Nuevo Fotogramas* (s. a. 1972b), se sugería que *Mi querida señorita* le había dado la oportunidad de desempeñar un papel de mayor enjundia interpretativa “y no precisamente por ser una señora estupenda”. En relación a la trayectoria cinematográfica de Mónica Randall se han consultado las entradas biofilmográficas sobre la actriz en Aguilar y Genover 1992, pp. 511-512, y las redactadas por José Enrique Monterde (1998, p. 732) y por Jordi Camps (2012, pp. 205-206).

⁶⁴ Para documentarse sobre Manolo Otero, se ha consultado el blog dedicado al cantante (véase bibliografía) y las entrevistas televisivas que en él se incluyen.

⁶⁵ En esta breve biofilmografía de Enrique Ávila se recogen informaciones sobre el actor de Aguilar y Genover 1992, pp. 37-38; y Canals 2012, p. 579.

López Vázquez. Otros ensayistas y lectores, menos favorables con su tono menor o considerando desmesuradas las alabanzas, resaltan su construcción visual trivial y poco innovadora, o incluso acusaron a la trama de falta de credibilidad⁶⁶.

⁶⁶ La acogida favorable de *Mi querida señorita*, sin dejar de reconocer sus carencias, caracteriza las críticas de César Santos Fontenla (1972a), José Ángel Rodero (1972) y Ángel A. Pérez Gómez (1973b, pp. 147-148, 150). Es algo más reticente respecto a la insuficiente explicación de las motivaciones sexuales del personaje, a la falta de naturalidad de los personajes y a la temática de la discriminación de la mujer la crítica de E.A. Ruiz Butrón (1972, pp. 41-42). En la misma dirección va una “Carta al director” de Rosario Iglesias (1972, p. 4) y otra de Rosa M^a de León (1972, p.4). Algunos críticos como Diego Galán (1972, pp. 48-49) y Alejo Lorén (1972, p. 14) también han valorado la película por su reflejo veraz de realidades cotidianas españolas cuando esta no era la tónica general de la cinematografía del país. Menos halagüeños con el tono menor de la película son los hermanos Pérez Merinero (1973, p. 23) y alguna carta al director publicada en la prensa. Por ejemplo, el lector de *Nuevo Fotogramas* Maurice Conchis (1972, p. 6) la encuentra tan mediocre como el ‘cine de consumo’ de la época pero menos “pornográfica” y subraya su “inverosimilitud”.

1.3.- DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO: IDENTIDADES Y TRÁNSITOS GENÉRICO-SEXUALES DE UN PERSONAJE CINEMATOGRAFICO

Tras presentar *Mi querida señorita* en su contexto histórico-cinematográfico, después de subrayar su intencionalidad pro feminista y pro diversidad sexual y de esbozar algunos aspectos de su concepción, se describe a continuación el objeto específico de esta investigación: la representación en los guiones, en la película, y en la publicidad del personaje protagonista, Adela/Juan, en el que sexo, género y sexualidad no se alinean según el esquema normativo imperante ni antes ni después de ser reasignado varón. Viviendo como mujer, su educación e integración femenina en la sociedad entran en conflicto con rasgos fisiológicos viriles y con los instintos que se le atribuyen. Cuando su cuerpo es inscrito quirúrgica y socialmente en el sexo masculino, sigue sin existir una correlación unívoca entre sexuación –cuyos detalles quedan en sordina- e identidad de género. No consigue tampoco borrar sus vivencias y anterior socialización femenina y duda de su hombría. En ambas etapas, además, sus deseos -y los que despierta en otros personajes (Isabel, Santiago) o le son atribuidos (por la dueña de la pensión y su sobrina)- sugieren atracciones homosexuales que el acontecer de la acción reduce a ilusiones fruto de una apariencia equívoca, o quizá no tan ilusorias si se efectúan dobles lecturas.

En las versiones del guión y en la película se muestra cómo la progresivamente asumida naturaleza masculina del personaje, tras un período de latencia y otro de refuerzo quirúrgico, evoluciona hacia la plena masculinidad⁶⁷. Sin embargo, en este proceso emergen las tensiones existentes entre, por un lado, el género femenino adquirido por el personaje desde su infancia y, por otro, el género masculino deseado pero aún por asimilar en su madurez. Se plantea así, a través de la narrativa audiovisual, una antítesis entre dos determinismos: el de la naturalización de la (re)sexuación del personaje y el del peso biográfico e interiorización del género.

No será el único oxímoron subyacente. La contradicción entre identidad pública y privada de un personaje que sabe lo que es “sentirse hombre siendo a los ojos de todos una mujer y ser hombre cuando aún recordaba qué era ser mujer” (Torres-Dulce 2012, p. 968) -es decir, la contradicción entre ‘pasar por’ alguien de un determinado género o sexo y sus opuestas identificaciones íntimas- determinan dramáticamente la trama.

Resultándole insostenible socialmente este conflicto, el personaje se ve abocado a exponer su secreto ante instancias reguladoras de la sexualidad y la moral, que dictaminan su reasignación y normalización abriendo nuevas posibilidades vitales pero exponiéndole también al desarraigo y la soledad. Vulnerable, su intimidad es usurpada entonces por nuevas intromisiones externas al percibir su inadaptación.

⁶⁷ Marsha Kinder (1983) explica que los directores del ‘Nuevo Cine Español’ (entre ellos, Borau), al ser ‘hijos del Franquismo [Children of Franco]’ y haber sufrido una represión que bloqueaba el desarrollo individual, tienden a mostrar en sus filmes un par de tipologías de personajes, que son las dos caras de la misma moneda: las/los niñas/os precoces y los adultos pasmados, anclados en el infantilismo. Esta última tipología podría relacionarse con la apreciación de Bernardo Sánchez Salas (2012, pp. 23, 157) de que muchos personajes masculinos de Borau -y más concretamente, el protagonista de su primer largometraje *Brandy*, y el del último, *Leo* (2000)- luchan por evolucionar de una posición infantil hacia la hombría.

El equilibrio entre (re)definición y una potencial indeterminación o duplicidad del protagonista, contextualizados en el cine y la sociedad pretransicionales, darán la medida del alcance político de los discursos de *Mi querida señorita* y de su verosimilitud histórica y científica.

Llegado este punto emergen preguntas fundamentales: ¿cuál es la condición de Adela/Juan? ¿qué tipo de representación genérico-sexual se está investigando exactamente? A este respecto no se encontrará una respuesta sencilla y concluyente en la bibliografía consultada, ni las versiones del guión ni en el propio filme, que no se autodefine explícitamente por motivos pragmáticos (vigencia de la censura⁶⁸), por razones de índole personal (pudor de sus creadores⁶⁹), por vincularse a una libertad creativa que se permite licencias y heterodoxias dramáticas sin caer necesariamente en el falseamiento o la falta de documentación, por la tendencia de Armiñán a introducir lo ‘maravilloso’ en la cotidianeidad⁷⁰, o, incluso, por diferir ligeramente la concepción del personaje que tienen los dos guionistas, Armiñán y Borau⁷¹. En consecuencia, lo más plausible es afirmar que se buscó deliberadamente una cierta indefinición.

Para complicar aún más la cuestión de la identidad o posiciones vitales del personaje según la prensa, los aspectos ‘científicos’, ‘biológicos’ o ‘clínicos’ sobre su condición quedan relegados a un segundo plano en la película, que pone el foco en su psicología y sentimientos⁷²; en su evolución biográfica⁷³; en sus problemas de adaptación laboral, de normalización administrativa y de funcionalidad sexual tras la reasignación⁷⁴;

⁶⁸ Declaración de Borau en Pérez Gómez 1973c, p. 150.

⁶⁹ José Luis Borau hace referencia a su “pudor narrativo” en Pérez Gómez 1973c, p. 150 y en Martínez de Mingo 1997, p. 42. Vargas Llosa (1989[1977], p. 14) y Miguel Marías (1989[1984], pp. 25-26) también lo evocan.

⁷⁰ El costumbrismo que deriva en un lirismo fantástico e irreal ha sido una constante en la filmografía de Armiñán (2001, p. 60).

⁷¹ Pérez Gómez 1973c, p. 156.

⁷² Silvia Kendall (1971) se refiere al filme como “un estudio psicológico de una mujer que se convierte en hombre”; Capilla (1972a) como un “retrato psicológico enfermizo”; según s. a. 1972g se centra en una “consecuencia de tipo sentimental”; Rodero (1972), considera que “el problema que plantea [...] tiene enormes posibilidades de [...] estudio psicológico” y que “es el problema del cambio de sexo con las implicaciones psicológicas [...] que trae consigo”; L.G. (1972), lo valora como un “tema un tanto deprimente, por la condición de anormalidad humana, con sus consecuencias psicológicas, en que se basa” y dice que “se trata de un caso humano-médico-psicológico”; E. de R. (1972) refiere que es una historia de amor narrada “con profundidad para hurgar en la psicología del hombre que antes fue mujer, psicología que se apura y que está analizada con una excepcional sobriedad dentro de lo que el cine español conoce”; y A. Martínez Tomás (1972, p.54) aplaude que el filme se acerque al personaje buscando no su “fenomenalidad” sino “penetrar en su íntima esencia, en su trasfondo psíquico, en su dimensión existencial”.

⁷³ Julián Marías (1972, p. 19) opina que la película “no está vista biológicamente, sino biográficamente, y por tanto de manera personal”.

⁷⁴ Armiñán (1972, pp. 8-9) expone que “el enfrentamiento de este nuevo personaje con la realidad –sexual o social- se hace angustioso”; Pedro Crespo (1972) habla de cómo “su tragedia fisiológica, aparentemente resuelta, se continúa con las dificultades de su integración en un mundo para el que no estaba preparado”; en s. a. 1972e) se estima “el eludir la explicación científica y contar [...] los obstáculos e incidencias que afecta a una persona en la peculiarísima circunstancia”; Diego Galán (1972, pp. 48-49) expresa que “el tratamiento dado por Armiñán y Borau quiere destacar, principalmente, la tragedia íntima del personaje, su choque violento con su nuevo mundo, su dificultad de adaptación”; Sagitario (1972) menciona “la transcendencia final de la adaptación del individuo a la sociedad” en casos como el expuesto; Rodero (1972) destaca “la lucha por la adaptación que trae consigo” la reasignación sexual; Guel-ner (1972) al resumir el tema del filme dice que el personaje “sufre graves inconvenientes para adaptarse moral y socialmente con

y en cuestiones sociológicas o de crítica social⁷⁵, evitando así un distanciamiento reduccionista y cosificador centrado únicamente en detalles médicos

Esto no significa la desconexión completa del ‘caso clínico’. Al contrario, Armiñán ha insistido en que, para escribir el guión, se asesoraron con médicos y se documentaron a través de revistas especializadas, de testimonios y de libros, aunque su objetivo era inspirarse y evitar errores de calado, no encontrar un caso real al que ceñirse. De hecho, la opacidad en torno a la etiología de la condición del personaje persiste. El cineasta no cita los nombres de los especialistas consultados, ni los títulos de las publicaciones leídas, ni los testimonios a los que tuvieron acceso, ni el perfil de los historiales médicos que les interesaron. De su procedimiento heurístico sólo comparte algún detalle aislado, como el aprendizaje de la mayor dificultad quirúrgica de las reasignaciones de mujer-a-hombre que de hombre-a-mujer⁷⁶. Junto a precauciones de censura, esta reserva a la hora de precisar fuentes bien pudiera estar motivada por razones éticas y legales que invitasen a la confidencialidad.

De la existencia y veracidad de casos médicos como el descrito en *Mi querida señorita* se hicieron eco, en cambio, los críticos cinematográficos, si bien subrayando algunos su carácter poco frecuente⁷⁷ y que se trataba de un “problema de minorías”⁷⁸, incidiendo otros en las ventajas que los temas científicos tenían para atraer al público y pasar la censura⁷⁹, y ensalzando un tercer grupo la visibilidad y enfoque sensacionalista

arreglo a su nueva personalidad”; y E. de R. (1972) constata los recursos de la sociedad para ayudar al personaje pero también los obstáculos que la misma sociedad le impone.

⁷⁵ Pedro Crespo (1972) constata que “el tema [de la película] tiene una serie de implicaciones sociológicas evidentes junto a otras de orden moral”; Sagitario (1972) la concibe como “una película [...] que analiza una cuestión sociológica con una gran humanidad”; y Rodero (1972) reconoce en ella “enormes posibilidades de crítica social”.

⁷⁶ Estos aspectos de la documentación clínica durante la escritura del guión han sido destacados por Armiñán en varias ocasiones. En *Nuevo Fotogramas* (Armiñán 1972, pp. 8-9) explica que “varios médicos nos asesoraban en la tarea. Un conjunto de casos clínicos apasionantes, increíbles y, por supuesto absolutamente reales, nos inspiraron”. El director explica a Bugarín (1972, p. 28) que “el caso general que en ella se plantea existe. Pero nosotros no nos hemos basado en un caso concreto, real. Naturalmente, una vez que decidimos escribir sobre tan arduo tema, nos documentamos al máximo en revistas especializadas, en testimonios, en libros, en la opinión de los doctores...”. Y a Carreño y Méndez Leite (1972, pp. 16-17), Armiñán les confirma de nuevo el proceso de documentación al reconocer que hicieron “algunas [consultas médicas] pero no para inspirarnos, sino sólo para no cometer errores grandes, aunque en el fondo yo no creo que importase mucho, porque no se trataba de hacer un documental. Nos enteramos de que es muy difícil que una mujer, tras hacerse hombre, alcance la normalidad total en su funcionamiento sexual. De hombre a mujer es más fácil”. Falo (1972) parafrasea a Armiñán, quien reconoció que Borau y él se inspiraron “en algunos casos clínicos increíbles, pero ciertos, y asesorados por varios médicos”. Sally Faulkner (2013, p. 141) vuelve a parafrasear declaraciones de Armiñán sobre la veracidad de casos como el reflejado en el filme, pero esta autora pone en evidencia que Armiñán no especifica las fuentes médicas a las que recurrió.

⁷⁷ En relación a la trama reflejada en el guión, Pascual Cebollada (1972) dice que “el caso aunque excepcional, no es imposible”; Alfonso Sánchez (1972b) explica que “es un problema poco frecuente, pero real. Se han dado casos”; L.C. (1972) vuelve a hablar de “un problema poco corriente, pero real”; Vitinowsky (1972) lo ve como un “fenómeno” poco numeroso; José Antonio Sand (1972) insiste en que es “un problema poco corriente, pero real, puesto que se han dado casos”; Urabayan (1972) constata “que los guionistas no se han dejado llevar de la fantasía: su Adela-Juan parece basarse en algunos casos reales”.

⁷⁸ s. a. 1972k.

⁷⁹ Jaime Picas (1972, p. 60) asegura que “casos de tal índole, que la Medicina trata, suponen un buen campo para el escritor y el hombre de cine y un señuelo de primer orden para el público. En la ‘clínica’ hallará siempre el autor español una buena base para el éxito multitudinario, sin necesidad de enfrentarse con los

que tenían en la prensa⁸⁰. Estos últimos se aventuraron incluso a consignar casos foráneos que les parecían análogos al de la película:

En la prensa mundial, en repetidas ocasiones se ha registrado la noticia de que una mujer se ha convertido en hombre o al revés. La primera de estas anomalías tuvo lugar, que nosotros recordemos, en Gran Bretaña. De esto hace varios lustros. Ella se llamaba “Betty”, después “John” y apareció fotografiado a grandes columnas en los semanarios de la capital de Francia, aprovechando la visita que “Betty-John” hiciera a la torre Eiffel. (Marichu Mayor Lizarbe, *Unidad*, 11/03/1972).

No fue la única historia reseñada. Otro comentarista, en alusión a una noticia entonces reciente, se refería a “un pariente próximo de la familia real inglesa, que ejerciendo como hombre, casado y con hijos, hace varios años ha evolucionado después al sexo contrario, pasando a ser mujer tras un tratamiento correspondiente” (L. G., en *Alerta* (12/03/1972)). En ambas descripciones se omitían referencias documentales y nombres propios reales, dando sólo pseudónimos. La falta de información hace arriesgada la identificación, si bien ambas las referencias que contienen guardan semejanzas con las biografías entremezcladas de los británicos Michael Dillon, aristócrata considerado el primer hombre transexual, y Roberta Cowell, mujer transexual que había formado una familia antes de su reasignación y de la que, efectivamente, existen fotos de una visita a París⁸¹.

Al referirse a circunstancias clínicas semejantes a la de Adela/Juan tampoco faltaron las alusiones en los periódicos a artistas de variedades que, como la francesa Coccinelle -igualmente mencionada⁸²-, se sometieron a una reasignación sexual de hombre-a-mujer:

La progresiva franqueza en materia de problemas sexuales cuya sola alusión era tabú hace aún muy pocos años, nos ha permitido enterarnos en corto tiempo de casos de cambio de sexo que han convertido a robustos caballeros en distinguidas amas de casa. La noción de que el género humano se dividía en dos grupos diversamente antagonistas: macho y hembra, varón y mujer, resulta debilitada por la evidencia de que en algunas ocasiones clasificaciones

obstáculos que la censura suele poner a un tratamiento de determinados temas no condicionados por la preocupación científico-moral”.

⁸⁰ En s. a. 1972f) se afirma que es “un guión [...] basado en hechos reales de los que saltan a diario en las páginas de los periódicos, las conversaciones privadas”; Puri San Martín (1972) dice que “el tema está en la calle, sale en los periódicos, en las revistas de cotilleos, el cambio de sexo de una persona ya no es tabú”; y A. Martínez Tomás (1972, p.54) sostiene que “el problema tremendo de los cambios de sexo [...] suele andar y bullir por la prensa sin recato alguno”.

⁸¹ Michael Dillon escribió un libro científico, *Self: A Study in Ethics and Endocrinology* (1946), y otro de memorias, *Out of the Ordinary* (1961), siendo biografiado en 2007 con *The First Man Made Man*, de Pagan Kennedy. Roberta Cowell publicó su autobiografía *Roberta Cowell's Story* (1954), en la que figuran fotos de ella en París. Ambas trayectorias vitales fueron difundidas en la prensa española. Sobre Michael Dillon se ha localizado un despacho de la Agencia Efe reproducido en la portada de *La Nueva España* (13/05/1958, p. 1) y sobre Roberta Cowell una noticia publicada en *Marca* (29/08/1957, p. 7), lo cual sugiere que sus historias fueron probablemente difundidas en otras cabeceras.

⁸² El crítico Donald (1972, p. 76) dice que el filme “es la historia de un cambio de sexo. Esos cambios se han producido en la realidad, y con mayor abundancia, gracias a la cirugía, de hombre a mujer. El caso Coccinelle fue famoso, acaso el más famoso de todos. Aquí es a la inversa”. El lector de *Nuevo Fotogramas* José Antonio Borrás (1972, p.6) también menciona a Coccinelle en relación con la película.

así son provisionales y sujetas a rectificación. Circulan con aureola equívoca bellas estrellas de género frívolo que habían iniciado su carrera como ‘travestís’ partiendo de un acta de nacimiento con género masculino, y sus biografías llegan al gran público hermoseadas por los agudos toques de los especialistas en publicidad de esa clase. Pero ¿cuál es la verdad secreta de esos seres fronterizos que después de haber vivido como pertenecientes a un sexo debieron afrontar la vida en la otra vertiente, netamente diferenciada por los criterios sociales de tiempos anteriores a éste y mucho menos evolutivos? (Lorenzo López Sancho, *Abc*, 22/02/1972, pp.74-75)

La relativamente prolija mención de estos extractos indicaba que los apuntes sobre personas que se sometían a una reasignación de sexo afluía con cierta regularidad en la prensa tardofranquista, e incluso el censor y escritor cinematográfico Pascual Cebollada (*Ya*, 19/02/1972) lo sanciona como “tema válido para un espectáculo” en su crítica del filme de Armiñán. Sí se aprecia, en cambio, una mayor reserva en la difusión y recepción cuando estos hechos acontecen en la realidad española. Algunos críticos, aun señalando el potencial interés científico que el filme hubiera podido tener y no alcanzó, los consideran difícilmente encajables en la mentalidad del país⁸³. Otros creen que deben permanecer en el ámbito privado, sin precisar si justifican su postura en la protección de la intimidad o en los prejuicios morales que les despierta su divulgación⁸⁴. Y otros más tienen la percepción de que el secretismo y la vergüenza rodean a los casos nacionales, que pasarían desapercibidos o se ocultarían, unos condicionantes que limitarían *Mi querida señorita*, considerada la primera representación de estas características en el ámbito del teatro y el cine español⁸⁵.

A falta de un estudio sobre el tratamiento de este tipo de noticias en la prensa franquista, únicamente se puede señalar que no fueron inexistentes aunque probablemente estuviesen muy controladas en espacio y contenido por estrictas consignas censoras⁸⁶, y

⁸³ Juama (1972) asegura que “la sinopsis [del filme] está basada en casos patológicos que no es la primera vez que se han dado, pero que resultan un poco, o un mucho, estrambóticos para nuestra imaginación celtibérica”.

⁸⁴ Puri San Martín (1972): “El cambio de sexo de una persona ya no es un tabú, aunque no deba salir de la intimidad del individuo”.

⁸⁵ Aunque cabría matizar esta afirmación, la ausencia de representación de casos de reasignación sexual en los espectáculos escénicos y cinematográficos hasta la aparición de *Mi querida señorita* ha sido subrayada en un breve de *Nuevo Fotogramas* (21/01/1972), que apunta “lo insólito de su tema en nuestro cine, un cambio de sexo del protagonista”; por Pedro Crespo (1972), donde informa de que “es la primera vez que se aborda en nuestra cinematografía”; por Marichu Mayor Lizarbe (1972), que se sorprende de que “el cine español haya llevado a la pantalla uno de estos sucesos”; y por A. Martínez Tomás (1972, p.54), quien haciendo balance, sostiene que “hasta ahora, el problema tremendo de los cambios de sexo, tan humano, no había sido llevado, que recordemos, al cine ni al teatro”.

A los condicionamientos sobre la representación de estos casos se refiere L.G. (1972) cuando señala que “en nuestro país, si existen se mantienen en el más absoluto secreto, y ha sido precisamente el cine y su ficción los que por primera vez nos los presentan y plantean. De ahí que esa sobreentendida reserva nacional, pese un tanto sobre el desarrollo, llevándolo con discreción casi vergonzante, velando con pudor y sugiriendo más de los que se dice y expresa”.

⁸⁶ Así lo sugiere Fernando Vizcaíno Casas (1982, p. 59) al abrir un reportaje diciendo: “Pues sí, señores: en los años cuarenta, en la mismísima posguerra, también se produjeron sorprendentes cambios de sexo. [...] Lo que ocurría entonces, naturalmente, era que estas cosas se llevaban con mucha discreción y la

a cortos períodos y medios muy puntuales⁸⁷. Algunos articulistas, en sus críticas de *Mi querida señorita*, aportan, de hecho, ejemplos precisos registrados en el país:

Hace aproximadamente treinta años, una chica de León se convirtió en chico mediante una operación quirúrgica. Su incorporación con la nueva identidad a la sociedad no tuvo apenas dificultades porque pasó por esa escuela sociológica que es el servicio militar. Tampoco una atleta catalana debió de encontrar especiales barreras para su vida social como hombre, por su hábito a convivir entre grupos de uno y otro sexo en la cotidiana práctica deportiva. Pero hay muchas situaciones como las que nos plantea “Mi querida señorita”, cuyo protagonista social al cambiar de sexo plantea problemas como los que le ocurren a Adela convertida en Juan. (E. de R., *La Nueva España*, 09/04/1972)

Posiblemente este último ejemplo se refiere a Jordi Torremadé quien, antes de su reasignación quirúrgica y legal en 1942, y bajo el nombre de María, había sido la esperanza del atletismo femenino de posguerra; y cuya transición, significativamente, podría haber pesado en que Pilar Primo de Rivera desde la Sección Femenina suprimiese durante una veintena de años la participación de la mujer en entrenamientos y competiciones atléticas por miedo a que esta actividad tuviese efectos masculinizadores⁸⁸.

Si la cita anterior comenzaba restando gravedad al proceso de adaptación social de algunas de estas personas para luego señalar que había quienes encontraban obstáculos mayores, el crítico Alejo Lorén, al acercarse a la película, cambió la casuística sensacionalista y frívola por una empatía impregnada de tremendismo hacia la difícil existencia de quienes vivían en circunstancias similares a la de Adela/Juan⁸⁹.

En paralelo a la insistencia en la verosimilitud del relato y a la mención de casos reales, la omisión de un diagnóstico claro y conciso ha dado pie a una pluralidad hermenéutica no exenta de solapamientos entre taxonomías y circunstancias genérico-sexuales, donde se ha relacionado al personaje de *Mi querida señorita* con la

censura (¡siempre la dichosa censura!) no permitía que se aireasen apenas. A lo más, se contaban en medias palabras, para que sólo los listos pudieran enterarse, si sabían leer entre líneas”.

⁸⁷ En los tres primeros años de publicación del semanario *El Caso* se publicaron con relativa regularidad noticias sobre personas intersexuales que habían pasado por una reasignación legal de género: el aristócrata escocés Ewan Forbes-Sempill (*El Caso*, 28/09/1952), el alicantino Miguel Pla (*El Caso*, 13/09/1953, portada y pp. 2-4) y “La Pastora” (*El Caso*, 08/08/1954); noticias y entrevistas a mujeres con un travestismo viril impuesto desde la infancia: Julia Fernández (*El Caso*, 26/07/1953); y reportajes de figuras históricas que habían recurrido al disfraz varonil: Catalina de Erauso (*El Caso*, 12/04/1953), Madame D’Aubigny de Maupin (*El Caso*, 19/04/1953), Juana de Arco (*El Caso*, 18/04/1954 y 25/04/1954), La dama de Arintero (*El Caso*, 01/08/1954), “Harold Brown” (*El Caso*, 13/02/1955, p. 10) y al disfraz femenino: El Caballero d’Eon (*El Caso*, 30/05/1954) y Salvalette de Langes (*El Caso*, 17/10/1954, pp. 11-12).

⁸⁸ Varias cabeceras de la prensa franquista reprodujeron el 13/02/1942 un despacho de la agencia Cifra anunciando que el padre de la atleta María Torremadé había solicitado ante los Juzgados la rectificación de la mención de sexo de su hija en el asiento de inscripción en el Registro Civil (véase *Abc*, 13/02/1942, p. 15; *La Nueva España*, 23/02/1942, p. 6; o *Proa*, 13/02/1942, p. 4). Cuarenta años después de su reasignación en el sexo masculino, Jordi Torremadé hizo varias declaraciones de carácter autobiográfico a la prensa (en *El Mundo Deportivo*, 05/11/1982, p. 23; a Margarita Rivièr en *El Periódico de Cataluña*, 29/05/1983, p. 16).

⁸⁹ Alejo Lorén 1972, p. 13: “El drama de esta vez nos conmueve, es al fin y al cabo la historia de una vida frustrada y nos hace pensar en multitud de seres que, por problemas parecidos al de la película arrastran una vida sórdida, abocados a la represión o al disimulo.”

intersexualidad —o el ya caduco lenguaje del (pseudo)hermafroditismo-, con el travestismo, con la transexualidad, con el transgenerismo o con posiciones *queer*.

Centrándose en términos diagnósticos identificados en críticas de la película de 1972, abundan etiologías clínicas pretendidamente objetivas y formulaciones correspondientes a la conceptualización científica occidental del ‘sexo verdadero’⁹⁰ en modo similar a como fue descrita por Michel Foucault (1994[1980]: 115-123), pero también descripciones marcadas por un dramatismo compasivo cargado de patetismo o incluso referencias desde una terminología estigmatizadora y teratológica. Relativamente explícitos de constituciones intersexuales son “doble personalidad”⁹¹; “sexo mal definido fisiológicamente”, “sin definir en cuanto a sexo”, y “dotado, sin diferenciar, de ambos sexos”⁹²; “malformación física” y “aberración o patología fisiológica”⁹³; “error”, “jugarreta” y “broma cruel de la naturaleza”⁹⁴; e incluso, “fenómenos de la naturaleza”⁹⁵. La alusión a las “hormonas masculinas” que segregaría el organismo de Adela inducen a una explicación semejante⁹⁶, así como la precisión de que “experimenta una evolución de la naturaleza”⁹⁷ y de que “Adela no sufre ninguna anormalidad psíquica. Todo es producto de su naturaleza. Hallará en el quirófano la solución”⁹⁸. Y ya de forma

⁹⁰ En *Abc* (s. a. 1971, p.65) se habla de “el ‘caso’ de una mujer que, a instancias del médico, se somete a una intervención quirúrgica para adquirir plenamente su verdadero sexo de varón”; Juan José Porto (1972a, y 1972c) dice que “es la historia de una señorita de provincias [...] a la que un médico descubre que ‘ella’ es realmente un hombre. Tiene que someterse a una intervención quirúrgica para dar paso a su verdadero ‘yo’, que le libere de traumas y situaciones, hasta entonces, injustificables para ella”; Pascual Cebollada (1972, p. 42) indica que “en los ficheros de las clínicas quirúrgicas se encuentran anomalías de este tipo, corregidas con una simple operación, que permite se manifieste en la persona su verdadera naturaleza”; Pedro Crespo (1972) alude a que el personaje “descubre la realidad de su naturaleza fisiológica y de sus inclinaciones”; en *La Tarde* (s. a, 1972i) se describe como “el problema del sexo equivocadamente adjudicado a un ser humano”; en *Tele Radio* (s. a. 1982) se señala que el médico “le descubre la tremenda verdad: aunque aparentemente pertenece al sexo femenino, en realidad es un hombre”; Antonio Colón (1989, p. 77) explica que “consciente de que su verdadero sexo es el masculino, Adela se somete a una intervención quirúrgica”.

⁹¹ Capilla 1972 y Juama 1972.

⁹² Rafael Capilla (1972a) expone que “Jaime de Armiñán aborda con valor este tema de la posible circunstancia que la naturaleza podría presentar, o presenta, en un ser, al dotarle, sin diferenciar, de ambos sexos”; Sagitario (1972) considera que “José Luis Borau y Jaime de Armiñán han elaborado un guión interesante y actual sobre el problema del sexo mal definido fisiológicamente”; y L.G. (1972) expone que el personaje “descubre al doblar la vuelta de los cuarenta que su constitución física permanece sin definir en cuanto a sexo”.

⁹³ López Vázquez a Emma Bazán (1972a; 1972b, p. 22; y 1972c) habla de “aberración o patología fisiológica” y A. Martínez Tomás (1972, p. 54) de “malformación física”.

⁹⁴ Rafael Capilla (1972a) habla de cómo “la tal jugarreta [de la naturaleza] se convierte en casi una tragedia”; Pedro Crespo (1972) describe al personaje como “un ser desgraciado, objeto de una broma cruel de la naturaleza”; y A. Martínez Tomás (1972, p. 54) opta por atribuir su circunstancia a un “error de la naturaleza”.

⁹⁵ Vitinowsky (1972) desdeña que la película se ponga a “rebuscar en los fenómenos de la naturaleza” y compara su tema con “el problema de los hermanos siameses, de los señores que querrían convertirse en señoras, de los tontos de pueblo o, en un terreno de preciosa imaginación, de un señor que tenía tres brazos o cuatro esposas o dos padres”.

⁹⁶ López Vázquez en declaraciones a Ángel Pérez (1972) explica que es “una solterona de provincias que lleva en su interior, fíjese, un montón de hormonas masculinas [...] Que en su contexto es varonil”. Esta explicación endocrinológica, la reiterará Rodríguez Merchán (1989, p. 104) cuando describe a Adela como “una digna y respetable cuarentona de provincias que descubre un hecho que trastocará su vida: hormonalmente es un hombre”.

⁹⁷ *TP* (s. a. 1972m, p. 25).

⁹⁸ Alfonso Sánchez (1972b).

inequívoca, varios escritos verbalizan diagnósticos de “hermafroditismo”⁹⁹ e “intersexualidad”¹⁰⁰ y, lo que es más relevante, Borau, en una entrevista con una claridad poco común en los escritos sobre el filme, asoció la caracterización de Adela/Juan con un caso clínico de ‘pseudohermafroditismo’:

Consultamos con médicos sobre la exactitud de los hechos que contamos. Creo son perfectamente posibles, habiéndose dado casos iguales. Científicamente se trata de un caso de hermafroditismo. El hermafroditismo consiste en que un mismo individuo presenta los dos sexos o algunos caracteres de cada sexo. En el caso concreto de la historia sería un hermafroditismo falso o aparente, en el que aparecería un sexo dudoso pero no doble, lo que posibilita la intervención quirúrgica para destruir los caracteres sexuales secundarios de uno de los sexos y dejar únicamente los del, aunque hasta entonces muy ocultos, sexo verdadero. Muchas personas que sufrieron estas anomalías y que tal vez nunca acudieron al médico por el tabú que los temas sexuales suponen en nuestra sociedad, murieron sin conocer el verdadero origen de los trastornos psíquicos que suele, normalmente, acompañar al hermafroditismo. Otras veces el propio médico creyó conveniente no realizar la intervención que daría como resultado el cambio de sexo, al estar la persona perfectamente adaptada a uno de ellos.¹⁰¹

Esta argumentación muestra no sólo la perfecta asimilación por Borau de la documentación clínica a la que Armiñán aludía sin casi entrar en detalles, sino también la realidad probablemente común en los criterios médicos de la España tardofranquista de evitar, siempre que fuese posible, la reasignación legal y quirúrgica en personas adultas cuyo sexo social difiriese del que los doctores consideraban su sexo verdadero¹⁰² o incluso que éstas no llegasen a acudir a la consulta.

⁹⁹ Guel-ner (1972) identifica en la película la representación de “un extraño y doloroso caso de hermafroditismo”; y en *Cine Asesor* nº 39-72. 1972 (fragmento reproducido en *Revista do Audiovisual Galego* Nº3 12/2007-02/2008), se constata que “el insólito caso del hermafroditismo, con casos evidentes en las clínicas quirúrgicas, se acomete en la cinematografía española por vez primera”.

¹⁰⁰ El filósofo Julián Marías (1972, p. 19), se refiere a “un caso intersexual, con un cambio del sexo más aparente al más profundo y verdadero”, y relaciona las dificultades de adaptación social de Juan tras su reasignación sexual con los problemas derivados de un “cambio de ‘instalación sexual’”, concepto este último desarrollado en su obra *Antropología metafísica* (1970, pp. 159-169).

¹⁰¹ La noticia-entrevista de Alejo Lorén (1972, pp. 13-14) a Borau en *Aragón Exprés* se titulaba “El ‘diferente’ cine español”, donde el entrecomillado de ‘diferente’ sugería una alusión a la película homónima de 1961, protagonizada por Alfredo Alaria y dirigida por Luis María Delgado, un filme que Román Gubern (1981, p. 168), Alberto Mira (2007[2004], pp. 349-353 y 2006, pp. 79-83) y Juan Carlos Alfeo (1997, pp. 46-51) han considerado como el primero de la cinematografía española en presentar casi abiertamente a un personaje homosexual protagonista, con su orientación sexual como motor dramático de la acción.

¹⁰² En Vázquez y Cleminson 2012, pp. 207-225, se insiste en que durante las décadas de 1950 y 1960, las prácticas de influyentes médicos como José Botella Llusá y sus contemporáneos trataron de reforzar el sexo social en que ya vivían los pacientes intersexuales adultos y, cuando este entraba en contradicción con su sexo ‘verdadero’, se lo solían ocultar y no favorecer las reasignaciones. Justificaban su postura en el bienestar psicosocial del paciente, ahorrándole las dificultades de adaptación a una nueva identidad, y, además, pretendían evitar el posible escándalo público.

Si se exceptúa una puntual y ambigua referencia a la ‘bisexualidad’ ¿fisiológica? ¿psíquica? del personaje¹⁰³, en las décadas siguientes al estreno se dejará de hablar abiertamente de ‘intersexualidad’ en relación al filme aunque en el S.XXI, con cierta prudencia, algunas investigadoras volverán a plantear la posibilidad de hacer lecturas de esta índole¹⁰⁴.

En contraste con la evolución de las lecturas hasta aquí descritas, la asociación del personaje con el ‘travestismo’ o la ‘transexualidad’ fue más tenue y latente en la prensa de 1972 y cobraría mayor entidad a medida que transcurría el tiempo. Al hablar de ‘travestismo’, término reincidentemente utilizado por los estudiosos de la obra de Armiñán, se han connotado dos situaciones muy diferentes: por un lado, la represión sexual de un hombre que ha sido vestido de niña desde su infancia y que cree pertenecer al género femenino hasta que oye el diagnóstico contrario¹⁰⁵; y, por otro, la ‘transexualidad’, significada con la palabra ‘travestismo’ por asimilación terminológica o porque la fórmula ‘travestí’ designaba en la época a vedetes de cabaré que no deseaban someterse a la cirugía o que estaban en la fase previa¹⁰⁶.

Aunque no sea mentada directamente la palabra ‘transexualidad’ por la prensa de 1972 –después de todo la acuñación y divulgación de este vocablo era en aquel entonces reciente y su uso probablemente desconocido para muchos articulistas y parte del público–, esta queda evocada subrepticamente cuando se vincula la descripción del personaje de *Mi querida señorita* con casos notorios como el de Coccinelle. Gradualmente, sin embargo, dicha asociación se irá convirtiendo en una de las interpretaciones más

¹⁰³ En Schwartz 1986, pp.7, 10. Antes de Schwartz, Peter Besas (1972, p. 24) se había referido a la interpretación bisexual (“bi-sexual performance” en el texto original) de López Vázquez.

¹⁰⁴ En publicaciones del ámbito académico anglosajón, se ha sugerido el hermafroditismo o intersexualidad del personaje principal de *Mi querida señorita*. Ana Hontanilla (2006, p. 115) plantea la duda de “si la situación de Adela/Juan es un caso de hermafroditismo o bien un extraordinario incidente de represión sexual”. Leticia Romo (2011, p. 113) explica que “a pesar de que el guión resulta demasiado ambiguo sobre la condición específica que aqueja a Adela, es factible asumir que se trata de un caso de hermafroditismo ya que en la trama se descarta rotundamente la homosexualidad como posible explicación y se indica que Adela tendrá que sufrir una pequeña intervención”. Lourdes Estrada (2012, pp. 20, 124, 133, 142) asume rotundamente que la circunstancia corporal del personaje está relacionada con la intersexualidad. Por su parte, David Asenjo Conde (2014, pp. 431-439) ya hacía un primitivo esbozo de este epígrafe de la tesis apuntando cómo parte de la prensa de estreno de *Mi querida señorita* relacionó su argumento con la intersexualidad; y Jean-Claude Seguin (2014, p. 96) hace una panorámica de las representaciones pioneras de la transexualidad en el cine español desligando el filme de Armiñán como hipotética caracterización de un personaje intersexual.

¹⁰⁵ Marvin D’Lugo (1997, pp. 70-71), Hilario Rodríguez y Carlos Tejeda (2009, p. 38) y Luis Deltell (2011, p. 9) interpretan que el protagonista de *Mi querida señorita* fue vestido con ropa femenina desde su nacimiento por imposición parental y que ignoraba que era un hombre. En este sentido también podría ir la lectura de Sally Faulkner (2013, pp. 141-142), que descarta apoyándose en unas declaraciones de Armiñán que se trate de un ‘cambio de sexo’ o de ‘hermafroditismo’.

¹⁰⁶ Pedro Crespo (1987, p. 8), Alfonso Rivera (en Armiñán 2001, p. 17) y Catalina Buezo (2009[2002]; y 2003, p. 50) relacionan la particularidad de Adela/Juan con el ‘travestismo’, pero al mismo tiempo indican que se somete a una intervención quirúrgica para vivir como varón, lo cual no deja claro si en el trasfondo de sus palabras subyace una alusión a la ‘transexualidad’ o a otra forma de disconformidad genérico-sexual o de represión. Quizá también vaya en este sentido la mención al ‘travestismo’ en Payán 2005, p. 128.

En cuanto al término ‘travestí’, en Alcalde y Barceló 1976, p. 103 lo usan para definir a “actores que tanto en el escenario como fuera de él hacen papeles de mujeres. Frecuentemente se hormonan y tienen todos los caracteres secundarios femeninos (senos, ausencia de barba, belleza femenina). Sus actuaciones son estilo muy francés, de altas variedades sofisticadas y elegantes. No es frecuente que actúen en los mismos espectáculos que los transformistas”.

extendidas entre críticos e historiadores¹⁰⁷. A esta conclusión contribuiría la lectura de la documentación que Borau y Armiñán reunieron a posteriori por su semejanza con la historia narrada en *Mi querida señorita*. Borau adquirió en Chicago y conservaba en su biblioteca personal el libro *Emergence. A Transsexual Autobiography* (1977) sobre la vida del hombre transexual Mario Martino donde como rasgo común a las primeras autobiografías transexuales la evolución genérica se justifica evocando difusamente una fisiología intersexual. Armiñán había guardado, en su propio ejemplar del guión de la película, un recorte de periódico sobre Andreas Krieger quien, antes de su reasignación masculina en 1997, fue la campeona de Europa de lanzamiento de peso en 1986 Heidi Krieger, de la entonces República Democrática Alemana, cuyo cuerpo se virilizó por el suministro abusivo de esteroides a que estuvo sometido durante sus años de deportista de alto nivel¹⁰⁸.

A pesar de las valoraciones anteriores, no todos los críticos e historiadores han sido taxativos a la hora de categorizar la película y muchos han optado por términos como ‘cambio de sexo’¹⁰⁹ que, aunque hoy nos parece proclive a su equiparación con la ‘transexualidad’, deja abierto un margen de libre interpretación¹¹⁰; o como ‘identidad sexual’ en referencia a la búsqueda, problema, hallazgo o cuestionamiento del personaje,

¹⁰⁷ Existe una larga lista de autores que identifican a Adela/Juan como un personaje transexual, aunque sus argumentaciones en algunos casos sean sucintas, confusas o contradictorias. Algunos de ellos serían Blanca Berasategui (1982, pp. VIII-IX), Antonio Colón (1989, p. 77), Peter Besas (1985, pp. 81-82), Ángel Luis Hueso (1997, pp. 689, 691), José Antonio Hurtado (1998a, p. 84 y 1998b, pp. 578-579), Rafael Brines (1998, p. 69), Marsha Kinder (1999, pp. 132, 134), Catherine Berthet-Cahuzac (2000, pp. 139, 143), Javier Herrera (2005), Juan Antonio Millán (2007, pp. 19-20), Magí Crusells (2007, p. 169), Antonio Gregori (2009, p. 353), Esteve Rimbau (2009, p. 192 y 2012, p. 774), Violeta Kovácsis (2009, p. 103), Cristina Manzano (2011), y Manuel Hidalgo (2012, pp. 468-471), Marvin D’Lugo y Marsha Kinder (2015, p. 6), y Román Gubern (2015, p. 46). Jesús Angulo y Antonio Santamarina (2011, p. 37) quizá evocan veladamente la transexualidad a través de uno de sus tópicos cuando dicen que la película es “la historia de un hombre encerrado en un cuerpo de mujer del que consigue acabar huyendo”.

¹⁰⁸ Carlos F. Heredero (1990, pp. 286-287), en relación a la autobiografía de Mario Martino, explica que “Borau descubre en 1976 un libro americano donde se cuenta la historia de una chica de origen italiano que pasó a ser hombre, y en el que se publican unas fotos de primera comunión sorprendentemente parecidas a las que salen en los títulos de crédito [de *Mi querida señorita*]”. El autor de esta tesis tuvo la ocasión de consultar este libro en la biblioteca de la extinta Fundación Borau y Borau lo menciona en la entrevista que le hizo en 2007 (véanse Anexos).

Catalina Buezo (2003, p. 195) informa de la existencia del recorte sobre la reasignación sexual de Andreas Krieger en el interior de la copia del guión de *Mi querida señorita* que Armiñán conservaba en su casa y que transcribe en ese mismo volumen. El ejemplar del guión, depositado en la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas el 15 de noviembre de 2009, aún conserva este recorte del reportaje titulado “Dalila y Sansón. El misterio de las pastillas azules”, de Udo Ludwig, traducción del reportaje alemán del mismo autor “Die Macht der blauen Pillen” aparecido en *Der Spiegel* (01/1998, pp. 105-107) que se publicó en *¿El País Semanal?* ¿en 1998?

¹⁰⁹ Términos hoy en desuso o inhabituales como “transporte de sexo” (s. a. 1972j) o “transformación de sexo” (Armiñán a Teresa Roma 1972) habrían funcionado además como sinónimos de “Cambio de sexo”.

¹¹⁰ La vaga –y desde un punto de vista estrictamente científico, incorrecta- expresión de ‘cambio de sexo’ ha sido utilizada, entre otros, por Cremer (1972) definiéndolo como “alteración morfológica”, por Sand (1972), por Javier Fidalgo Castellanos (1972), por Miguel Urabayen (1972) y por Ángel Fernández (1972, p. 50). Más adelante, por Jaime de Armiñán (en Carreño y Méndez Leite 1972, p. 17; y en Pérez Gómez 1973c, p. 156), por John Hopewell (1989[1986], p. 103), por Fabián Delgado (1996, pp. 55-56), y por Julieta Serrano (en García Ferrer y Martí Rom 2007, p. 46).

y que tampoco es completamente unívoco aunque sugiera desconocimiento o disconformidad con el propio sexo antes de (re)afirmarlo¹¹¹.

Otro aspecto fundamental sobre nuestro objeto de estudio reside en que la historia de Adela/Juan en *Mi querida señorita* es una de las hasta no hace mucho escasas representaciones en la ficción cinematográfica española –y casi me atrevería a decir mundial– sobre una transición y reasignación genérico-sexual de mujer-a-hombre. El trayecto inverso, de hombre-a-mujer, cuenta en cambio con numerosos exponentes. En la década de los setenta, *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1976) o *El transexual* (José Jara, 1977), ambientadas en el mundo del cabaré y el espectáculo y reflejo de las dificultades de incorporación en la sociedad de la época, dan fe de ello en la cinematografía española.

Finalmente, más allá de los aspectos clínicos, la interpretación que López Vázquez hizo de Adela/Juan y su caracterización del personaje enlaza con convenciones dramáticas de la historia teatral y cinematográfica en los que los intérpretes encarnan argumentalmente personajes de género distinto al suyo sin que la vestimenta constituya una mascarada en la diégesis y dialogan con las tramas de disfraz sexual temporal (ver epígrafe 2.3). Pero también exponen nociones filosófico-teológicas y estéticas como la androginia, sutilmente evocada por la ambigüedad sexual a lo largo del argumento¹¹². En efecto, la identidad de género del personaje titubea y transita entre masculinidad y femineidad, se mantiene en constante fluctuación, como ha reconocido el propio actor protagonista:

nunca es un papel definido. Es un proceso constante de mujer a hombre y de hombre a más hombre. Nunca es igual, es dinámico y con una dinámica muy diferente a todo lo que había hecho. No es ni mujer absolutamente ni hombre tampoco absolutamente. Ahí radica su importancia y su diferencia.¹¹³

En referencia a la actuación de López Vázquez, la crítica formularía unos propósitos semejantes al presentar al personaje como

Figura andrógina, este tipo de mujer equívoco, este hombre con tantos lazos, con una femineidad, esta lección sobria de gestos concretos, con los que transmite una evolución difícil de comprender [...]. Su sentido del matiz, su estudio en profundidad del personaje, los gestos apuntados levemente y perdidos, el recuerdo siempre de otra personalidad, futura o pasada, son los de un hombre nacido para ser actor.¹¹⁴

¹¹¹ De ‘identidad sexual’ hablan Heredero 1990, p. 166, Rodríguez 1995, p. 93, Díez Puertas 2005, p. 48, García Rodríguez 2008, p. 207, Torres Dulce 2012, p. 968.

¹¹² Esta lectura figura en Edwards 1996, pp. 48-50.

¹¹³ Declaraciones de López Vázquez en Rodríguez Merchán 1989, p. 104. En este sentido, López Vázquez ya había manifestado a J. M. Amilibia (en *Pueblo*, 23/02/1972) lo siguiente: “yo no podía acentuarme ni como hombre ni como mujer”; a Emma Bazán (1972a, 1972b; y 1972c) que “el papel de *Mi querida señorita* es el de una provinciana con una aberración o patología fisiológica que se convierte en hombre. Pero no en un hombre-hombre, sino en un ser híbrido con toda la sobrecarga anterior de su psicología femenina”; y a Fabián Delgado (1996:55-56) que se trata del “tránsito de una señora que va a hombre y de un hombre que empieza a serlo... no lleva una línea, sino como una duplicidad muy difícil, muy compleja”.

¹¹⁴ Miguel Rubio 1972a. Visiones similares serán las manifestadas por:

- Ángel Pérez (1972): “no se trata de interpretar a una mujer-mujer, ni siquiera a un hombre-hombre. Es algo totalmente ambiguo y ambivalente. Una mujer varonil y un hombre que comienza a serlo”, explicación

Pero al aludir la prensa a la habilidad de López Vázquez para transmitir la androginia del personaje, acentuada en el tránsito psicosocial de mujer-a-hombre en el segundo tercio del filme¹¹⁵, no sólo se elogia simultáneamente la naturalidad de su feminidad y de su masculinidad, intermitentes y entrelazadas, sino que también se celebra que no incurra en “afeminamiento” ni comportamientos “hombrunos”¹¹⁶. Si esta posición se puede percibir como un mérito y una muestra de compromiso con la temática abordada, alejándose de estereotipos caricaturescos sobre homosexuales que inundaban el ‘cine de consumo’ y contribuyendo a un retrato que permita reflexionar y empatizar con circunstancias vitales y problemas cotidianos, podría contener igualmente un matiz homófobo, dependiendo de la intención del enunciador. De hecho, la cuestión de la homosexualidad planea en las críticas y en la publicidad del filme en relación a la (in)capacidad del personaje para mantener relaciones heterosexuales, que podría conducirle a la posición de homosexual: “Adela no era normal. ¿Pero lo será ahora Juan? ¿Habrá en el mundo alguna mujer capaz de sentir con él? ¿Qué le aguarda? ¿El suicidio? ¿La homosexualidad?”¹¹⁷. De modo anecdótico, y haciendo hincapié en orientaciones sexuales heterodoxas, artículos publicados antes del estreno de la película creían que el pretendiente maduro de Adela seguiría con la idea de casarse con ella tras la reasignación de sexo, es decir, que se empeñaría en ser el prometido de un hombre, situación que habría sido difícilmente materializable con los límites expresivos de la época aun en tono de farsa¹¹⁸.

con la que responde a la pregunta que López Vázquez le había planteado en la entrevista: “¿hasta qué punto el personaje principal de esta historia es feminoide o varonil?”;

- César Santos Fontenla (1972a y 1972b): “Intérprete del papel titular, supera con éxito la más que ardua prueba de aparecer durante la primera media hora del film en un papel femenino sin jugar en ningún momento con el equívoco, sin permitirse el menor guiño al espectador. Y logra cuando aparece con su propio sexo hacer que no olvidemos que en él hay o hubo algo que le hace diferente de los demás hombres, sin caer tampoco nunca en la complicidad satisfecha ni en el sobreentendido. Pero el mérito de López Vázquez en el film no consiste sólo en evitar los peligros que le acechaban, no consiste sólo en lo que no hace, sino en lo que hace”;

- Puri San Martín (1972): “Juan se enfrenta a los 43 años con una nueva vida sin estar preparado para ella y sin poder perder la feminidad que tuvo en un tiempo pretérito cercano. [...] José Luis López Vázquez supera con éxito la difícil prueba de aparecer durante la primera media hora en su papel femenino, sin permitirse el más mínimo fallo. Consigue también, al aparecer como hombre lo no menos difícil, que es no hacernos olvidar que en su vida hubo algo que no lo hace distinto de los demás hombres. [...] El actor ha dicho: “lo más difícil ha sido no pasarse ni en un papel ni en el otro”.

¹¹⁵ Así lo ha manifestado el propio Armiñán a Carreño y Méndez-Leite (1972, p. 17) al decir sobre la actuación de López Vázquez que “donde más me gusta es en el segundo tercio de la película, porque creaba un poco el intermedio entre la mujer del principio y el hombre del final”, y a Alfonso Rivera (Armiñán 2001, p. 26) al referirse a la “escena intermedia, cuando no es hombre ni mujer, cuando llega a la estación del Norte, baja del tren, le vamos viendo siempre de espalda hasta que él se mira a un espejo y tiene un bigotito. En toda esa zona de la película está genial con unos gestos que no son de mujer, no son de hombre, no son de mariquita, no son de nada, son de un ser que se está cociendo de alguna manera, extrañamente, con un sexo raro”. A su vez, López Vázquez (en Pérez Gómez 1973c, p. 152) dijo que lo más difícil para él fue “hacer de doña Adela... con pantalones. Desde el punto de vista de la interpretación, la parte más difícil era la transición de mujer a hombre”. Incidirá también en esta visión Antonio Giménez-Rico (1998, p. 232) al elogiar la interpretación de López Vázquez en “los dos tercios finales de la película, donde compone con maestría, primor y extraordinarias dotes de observación, ese hombre cuyos nimios gestos o ademanes delatan su indefinido pasado femenino”.

¹¹⁶ Félix Martialay 1972; Borau en Lorén 1972.

¹¹⁷ Armiñán 1972, pp. 8-9.

¹¹⁸ Ángel Jordán 1972a, y 1972b.

1.4.- HISTORIOGRAFÍA DE *MI QUERIDA SEÑORITA*

En el epígrafe anterior se circunscribió el objeto de estudio de esta tesis -y las cuestiones que plantea- a partir de descripciones extraídas de la prensa de 1972, año del estreno sucesivo de *Mi querida señorita* en las principales localidades españolas. Desde entonces, no ha dejado de escribirse sobre la película y, desde mediados de los años 1980, se perfilan tres líneas historiográficas. La primera de ellas responde a la institucionalización de *Mi querida señorita* como clásico –o al menos, filme emblemático- de la cinematografía española y a su estudio histórico en manuales y monografías. En paralelo, se pueden identificar otras dos tendencias, a veces interconectadas, con notable participación de exégetas vinculados al hispanismo y al mundo académico anglosajón: las lecturas del género y la sexualidad del personaje en clave de alegoría sociopolítica por parte de estudios (socio)críticos y culturales; y los textos que se interesan por su representación literal en el marco de los estudios gays y lésbicos, *queer*, *intersex* y *trans*¹¹⁹. Se abordan ahora brevemente cada una de ellas.

La inscripción de *Mi querida señorita* como clásico se ha efectuado en volúmenes divulgativos elaborados por críticos e historiadores bajo los auspicios de festivales, fundaciones, organismos culturales y, progresivamente, también por iniciativa del sector editorial. Se encontrarían dos tipos de textos en este marco:

- a) Por un lado, las entradas sobre el filme en anuarios, diccionarios y obras de referencia con carácter enciclopédico, antológico o temático, que compendian e interpretan la información ya existente¹²⁰.
- b) Y, por otro, los capítulos y pasajes sobre la película de catálogos y monografías bio-filmográficas en homenaje a sus ‘autores’ (Jaime de Armiñán, José Luis Borau) y a sus ‘estrellas carismáticas’ (José Luis López Vázquez, Julieta Serrano, Antonio Ferrandis)¹²¹. En ellos, la historia del filme se recompone junto a sus artífices, que, en calidad de protagonistas y testigos de primera mano, colaboran activamente haciendo declaraciones y facilitando documentos de su archivo privado. Tales escritos se apoyan, generalmente, en extensas entrevistas a los homenajeados, que se transcriben y acompañan de una introducción teórica o que constituyen una fuente primaria fundamental para un análisis

¹¹⁹ Para elaborar esta distinción historiográfica se ha tomado en cuenta la distinción que Julian Daniel Gutiérrez Albilla (2015) hace entre su lectura de *Mi querida señorita* desde la teoría *queer* y las lecturas de la película como alegoría política.

¹²⁰ Aquí figuran entradas sobre el filme en diccionarios, antologías y enciclopedias: Herreros 1994; Pérez Perucha 1997; Borau [et al.] 1998; Cobos 1998; Martínez Torres 1999; Payán 2005; Caparrós Lera, Crusells y España 2007; Salvador 2009; Heredero y Rodríguez Merchán 2012.

¹²¹ Concretamente, las monografías sobre la vida y obra de:

- a) *Jaime de Armiñán*: Crespo 1987; Galán 1990; Armiñán 2001; Buezo 2003; Tejeda 2009.
- b) *José Luis Borau*: Sáez 1989; Sánchez Vidal 1987, 1990 y 1991; Heredero 1990; Martínez de Mingo 1997; ‘Cartapacio Borau’ en *Turia. Revista cultural*, 89, marzo-mayo 2009; Angulo y Santamarina 2011; Sánchez Salas 2012.
- c) *José Luis López Vázquez*: Fernández Oliva 1988; Rodríguez Merchán 1989; Delgado 1996; Valencia 2002; Lorente 2010.
- d) *Julieta Serrano*: García Ferrer y Martí Rom 2007.
- e) *Antonio Ferrandis*: Frutos 1991; Manfredi 1993; Brines 1998; Valverde 2001.

Cabría señalar aquí la ausencia de estudios extensos sobre actrices tan relevantes en el cine español de la segunda mitad del S.XX como Lola Gaos, Mónica Randall o Chus Lampreave.

histórico-estético extenso. Dos variantes de dichas monografías serían la publicación de guiones inéditos o reedición de artículos de los autores del filme precedidos de un ensayo introductorio de su obra y trayectoria vital; y la recopilación de comentarios y testimonios de amigos y compañeros de oficio junto a artículos de vocación más analítica.

Además de muchos de los aspectos del filme ya discutidos en el presente capítulo, en esta línea historiográfica se reflejan diversas interpretaciones sobre la identidad y las posiciones genérico-sexuales del personaje, dando mayor visibilidad a referencias prudentemente imprecisas, escuetas y tangenciales como “cambio de sexo” o “identidad sexual”, a vinculaciones del filme con la ‘transexualidad’ y, en las monografías dedicadas a la obra de Armiñán, al término ‘travestismo’. El cuestionamiento íntimo y cambio en la vida del personaje se suele ver como un instrumento dramático o excusa argumental de sus autores para criticar la condición de la mujer en la España tardofranquista y abogar por un amor no sometido a las restricciones del sexo, no como aspectos que inviten en sí mismos a un análisis en mayor profundidad sobre la disconformidad y búsqueda genérico-sexual¹²².

Los modelos culturales con los que estos escritos comparan a *Mi querida señorita* son inequívocamente la farsa, casi siempre con el objetivo de distanciarla de ella, y el *thriller*. Insisten en que la película no versa sobre un disfraz sexual temporal con intención cómica, sino sobre identidad y reajuste en otro género. En consecuencia, niegan

¹²² Así A. A. Pérez Gómez (1973b, pp. 146-147) dice que “el quicio temático del film pivota precisamente sobre esa mutación de sexo. Una mujer que fuera hombre estaría totalmente inerte ante la vida” y añade que “el acierto inicial del planteamiento (aprovechar un argumento insólito que podía desbocarse por un terreno sexual, para poner en solfa a la mujer española) es digno de todo aplauso”. Carlos F. Heredero (1990, p. 164) expone que en su trasfondo la película es “una agria consideración sobre el papel social de la mujer en esa España profunda donde la condición femenina equivale a marginación cultural y profesional. Un relato, por tanto, de complejo entramado, donde el cambio de sexo no constituye sino una simple circunstancia argumental sobre la que los autores, con buen criterio, no se detienen demasiado”. Sánchez Vidal (1990, p. 91) apunta que “la película iba mucho más lejos que una simple variante argumental sobre el travestismo o el cambio de sexo, transmutando el anecdotario en una historia de amor llena de matices. Más aún, en ella se plantean los límites de la personalidad y el desarrollo humano y las dificultades para hurtarse a los roles sexuales impuestos por unas esclavizadoras normas sociales”. Por su parte, José Enrique Monterde diría que el filme “aprovecha el arriesgado tema de un cambio de sexo para proponer una reflexión sobre las condiciones de vida de la mujer de clase media en la sociedad española del momento”. Marie-Soledad Rodríguez (1995, p. 93) dirá que “la métamorphose apparaît comme la seule voie possible pour rendre acceptable une relation qui aurait été censurée”. José Luis Hueso (1997, p. 691) argumentaba que “el análisis del cambio de personalidad a que se veía sometida Adela al pasar a ser Juan adquiría una textura más amplia de la meramente particular y además era aplicable a muchas mujeres en un momento de gran dinamismo en la sociedad española”. En la misma dirección, José Antonio Hurtado (1998, pp. 578-579) expone que “la evolución de este ambiguo y dual personaje desvela, a su vez, el carácter ambiguo de la relación que mantiene, antes y después del cambio, con su criada Isabelita (Julieta Serrano), aspecto que abre la puerta a jugosas consideraciones críticas sobre la estructura social y a una visión tan ambigua como tolerante de las relaciones sexuales”. Armiñán (2001, p. 27) afirmará que “más que el problema sexual, es el problema de la mujer el que está ahí”. Catalina Buezo (2009[2002] y 2003, p. 50) continuará esta vía diciendo que “el arriesgado tema del travestismo sirve para criticar la represión sexual y las limitaciones de la mujer de clase media en la sociedad española de entonces”. Finalmente, Juan Antonio Millán (2007, p. 118) añadirá que “Jaime de Armiñán cuenta una historia cuyo núcleo argumental –el cambio de sexo del protagonista– bordea la inverosimilitud, pero no es sino un pretexto para retratar las actitudes más frecuentes en España en torno a la sexualidad y sus implicaciones. Así como para llevar a cabo un sagaz estudio comparativo de la diferentes situación del hombre y la mujer en aquellos años [...]”.

insistentemente a través de anécdotas una equiparación con su epítome contemporáneo: *La tía de Carlos* (Charleys Aunt, 1891), de Brandon Thomas.

Varios de estos escritos señalan, igualmente, las diferencias argumentales y políticas de *Mi querida señorita* respecto al emblema autóctono y coetáneo de la farsa: *No desearás al vecino del quinto*¹²³, donde el disfraz femenil pasa a ser de afeminado; y/o hicieron planear sobre *Tootsie* (*Tootsie*, Sydney Pollack, 1982) la sombra de la imitación y apropiación creativa en determinadas secuencias, muy similares a las del filme de Armiñán, pero, a nuestro juicio, estas coincidencias pueden deberse a que ambas beben de la tradición cinematográfica de disfraz sexual temporal¹²⁴.

Contrarrestando la negación de vínculos con precedentes farsescos, estos textos elogian la afinidad entre el diálogo final del filme de Armiñán y el de *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959), aspecto destacado por Daniel Taradash, presidente de la Academia de Hollywood en 1973, en una carta dirigida a George Cukor tras asistir a la proyección del filme¹²⁵.

La segunda línea historiográfica que se ha ido forjando sobre *Mi querida señorita* es la atribución de significados sociopolíticos a la caracterización de Adela/Juan y a su transformación, identificándolas como alegorías de oposición ideológica al Franquismo. Una de las principales artífices de esta visión es Marsha Kinder, que atribuye una intención crítica a las transgresiones del dimorfismo genérico-sexual y a la exposición de sexualidades heterodoxas en el cine español:

A pesar de la censura de la Iglesia Católica, el enfoque en el discurso sexual fue una de las formas más efectivas de tratar temas políticos durante el régimen represivo de Franco –estrategia frecuente del Nuevo Cine Español que Borau llevó al extremo en películas como *Furtivos* o *Mi querida señorita*.¹²⁶

De acuerdo con esta premisa, la transexualidad de Adela/Juan adquiere, para esta autora, un valor pretransicional que trasciende su representación literal:

¹²³ Violeta Kovacsics (2009, p. 103) y Eduardo Torres Dulce (2012, p. 968) oponen *Mi querida señorita* a *No desearás al vecino del quinto*.

¹²⁴ Este argumento de Borau y Armiñán sobre las similitudes entre *Tootsie* y *Mi querida señorita* queda recogido en Heredero 1990, p. 163; Sánchez Vidal 1990, pp. 89, 93; Sánchez Vidal 1991, p. 61; Martínez de Mingo 1997, pp. 62, 156-157; Borau 2009, pp. 17-18; y Gubern 2015, p. 47. Otras comparaciones entre ambos filmes se deben a Concha Velasco (según consta en Rodríguez Merchán 1989, p. 105) y a Eduardo Torres-Dulce (2012, p. 968). Gwynne Edwards (1996, p.43) apunta muy sutilmente a la relación de *Mi querida señorita* con filmes cómicos que abordan problemas de género destacando que si *Tootsie* gozaba de un mayor grado de libertad y franqueza en el tratamiento del género y la sexualidad por su época de producción que *Con faldas y a lo loco*; *Mi querida señorita*, rodada también con anterioridad, supone un logro sorprendente.

¹²⁵ Se menciona la carta de Taradash comparando el final de *Mi querida señorita* y el de *Con faldas y a lo loco* en Heredero 1990, p. 167; Sánchez Vidal 1990, p. 92 y Borau 2009, pp. 16-17. Violeta Kovacsics (2009, p. 103) evoca el cierre de ambas películas con un *gag* basado en la ambigüedad. José Antonio Millán (2007, p. 118) hace un paralelismo entre las dudas previas de López Vázquez respecto a su papel en *Mi querida señorita* y las de Jack Lemmon y Tony Curtis respecto a los suyos en *Con faldas y a lo loco*.

¹²⁶ Traducción mía de Kinder 1989[1986-87], p. 23: “Despite the censorship of the Catholic Church, the focus on sexual discourse was always one of the most powerful means of dealing with political issues within the repressive Franco regime –a common strategy of the New Spanish Cinema that Borau had pushed to its extreme in films like *Furtivos* and *My Dearest Señorita*.”

Hecha durante el Franquismo, esta notable película fue nominada al Oscar a la mejor película de habla extranjera en parte por su capacidad para usar el cambio de sexo como un tropo eficaz para la transformación política, en particular en una nación que supuestamente se compone de ‘las dos Españas’ (aquella preocupada por preservar la pureza cultural y moral de la nación versus aquella comprometida con el proyecto de modernización en curso). El ‘hombre libre’ atrapado en el cuerpo avejentado de una reprimida solterona provinciana funcionaba como analogía de aquellos libertarios que soportaban un ‘exilio interior’ bajo el régimen de Franco y esperaban su renacimiento en una España posfranquista, moderna y urbanita. La película insinúa que se trata simplemente de un interior esencialista atrapado en el cuerpo equivocado o en el gobierno equivocado, esperando a ser liberado. Así, cuando el médico (interpretado por el coguionista y productor de Armiñán: José Luis Borau) dice al protagonista, “Eres fuerte y valiente, ¡pero no eres una mujer!”, este diagnóstico puede ser esencialista y muy problemático en cuestiones de género, pero en su subtexto político era, en efecto, fuerte y valiente.¹²⁷

En la cita anterior se identifican tres elementos fundamentales, presentes igualmente en los análisis de Marvin D’Lugo, Ana Hontanilla y Sally Faulkner sobre la película. En primer lugar, la concepción de la alteridad genérico-sexual como útil de denuncia y de concienciación contra los abusos de la norma franquista. Si Kinder usa como metáfora política la transexualidad y empareja la película de Armiñán con *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1976) integrándolas en el subgénero *Transsexual Woman’s Film* donde las connotaciones políticas desactivadas por el realismo del estudio clínico se reinyectaban a través de su adscripción al melodrama doméstico¹²⁸, D’Lugo (1997, pp. 70-71) y Faulkner sugiriendo un travestismo impuesto e ignorado, y Hontanilla (2006, p. 115) valorando un posible hermafroditismo del personaje, consideran que la crítica de la

¹²⁷ Traducción mía de Kinder 1999, p. 132: “Made during the Francoist era, this remarkable film was nominated for a foreign language Oscar, partly because it was able to use sex change as an effective trope for political transformation, particularly within a nation that supposedly consisted of ‘the two Spains’ (those dedicated to preserving the nation’s cultural and moral purity versus those committed to the ongoing project of modernization). The ‘free man’ trapped within the ageing body of a repressed provincial spinster was analogous to those libertarians who were suffering an ‘inner exile’ under Franco, waiting to be reborn in a modern, urbanized, post-Franco Spain. The film implies it is simply a matter of an essentialist core being trapped in the wrong body or within the wrong government, waiting to be freed. Thus, when the doctor (played by Armiñán’s producer and cowriter José Luis Borau) tells the protagonist, ‘You are strong and courageous, but you are not a woman!’, his diagnosis might be essentialist and highly problematic on the register of gender, but within the political subtext it was, indeed, strong and courageous.”

¹²⁸ Influida por los escritos de Marsha Kinder (1999, pp. 131-135), Pietsie Feenstra (2011, pp. 138-139, 152) relaciona *Mi querida señorita* con *Cambio de sexo*. Asimismo, establecen una comparación entre los dos filmes Santiago Fouz y Alfredo Martínez Expósito (2007, p. 144) y mencionan el filme de Armiñán como precedente del de Aranda estudiosos como Gwynne Edwards (1996, p. 40) y Jean-Paul Aubert (2014, p. 306). El contraste y comparación entre ambos filmes se convertirá, de hecho, en una constante historiográfica, por su carácter de representaciones pioneras de la transexualidad en el cine español (aunque en *Mi querida señorita* este diagnóstico esté sujeto a interpretación) pero también porque sus respectivas producción y estreno quedan escindidas por la muerte de Franco y resultan, por tanto, de dos contextos expresivos muy diferentes a pesar del corto lapso de tiempo que los separa.

ideología franquista subyace en mostrar cómo la represión falsea la propia identidad sexual hasta hacerla irreconocible para el individuo.

En segundo lugar, según estos autores, la película opone la función liberadora de la modernidad y la ciencia al oscurantismo franquista. Así, D'Lugo (1997, p. 71) define al filme como una “grotesca parodia de la ideología cultural del Franquismo”, en la que “la modernidad y la tolerancia son, de hecho, los únicos antídotos a esta cultura fosilizada que la dictadura ha impuesto a los españoles”¹²⁹. Y Hontanilla (2006, pp.118-119), por su parte, contrasta la visión optimista de la ciencia que, a su juicio, impregna la película de Armiñán; con la lectura negativa de Michel Foucault respecto a la injerencia científico-legal en el caso de Hercule/Abel Barbin, persona intersexo que vivió en el S. XIX en Francia y que, reasignada varón en edad adulta e incapaz de adaptarse a su nueva vida, acaba suicidándose con 30 años.

El tercer elemento en que los investigadores aludidos inciden es la ambivalencia política del filme, progresista en la crítica y en la exposición de las disfuncionalidades del sistema franquista, conservadora en materia sexual y de género. Por ejemplo, Hontanilla (2006, p. 120) y Faulkner, sin dudar de la intención opositora de la película, comentan que restaura la heteronormatividad en la identidad del personaje y legitima a la ciencia, sustentadora ideológicamente de este modelo. También apuntan los límites políticos del filme, pues plantea la posibilidad de emancipación masculina en casos de confusión sexual, pero no da una alternativa de emancipación femenina cuando no se puede argumentar una ambigüedad fisiológica.

La interpretación discursiva de la ciencia como vector de emancipación es discutible si se tiene en cuenta que una reasignación no soluciona el estricto corsé binario de los roles de género y que el personaje se muestra esquivo frente a la injerencia clínica, fugándose del recinto hospitalario sin haber concluido su período de convalecencia y sometándose al reconocimiento forense cuando no le queda más remedio. Otro elemento alegórico problemático, en este caso por prestarse a una lectura misógina, es la exaltación de lo *masculino* como símbolo de ciencia, modernidad y libertad frente a las imposiciones *feminizadoras* y castrantes del nacionalcatolicismo. En realidad, el filme mantiene una mayor ambigüedad sobre las virtudes y defectos de masculinidad y feminidad. Los personajes masculinos no están caracterizados bajo una óptica más positiva que los femeninos y en el simbolismo atribuido al género intervendría de forma casi más determinante el factor generacional, siendo los personajes maduros el resquicio del tradicionalismo y los jóvenes los que señalan la llegada de nuevos tiempos.

Junto a las interpretaciones de Kinder, D'Lugo, Hontailla y Faulkner, otras lecturas alegóricas significativas son las relativas a nociones de orden y desorden. En este sentido, Catherine Berthet-Cahuzac (2000, pp. 139-157) evoca, desde una perspectiva sociocrítica, la noción de ‘indiscriminación’, ya que la representación de Adela/Juan y de su interacción social difuminan no sólo la diferencia sexual (se puede hablar de androginia en su presentación de la transexualidad) sino que también desdibujan la distinción entre valores normativos y perversos, vínculos maternos y eróticos, maduración y regresión

¹²⁹ Traducción mía del texto original: “a grotesque parody of Francoist cultural ideology” y “modernity and tolerance are, in fact, the only antidotes for this fossilized culture that the dictatorship has imposed upon Spaniards”.

psíquica. A su vez, Leticia I. Romo (2011, pp. 109-129) recurre al principio de ‘entropía’ y a la ‘Teoría del Caos’, asociando al personaje intersexual con el desorden inherente a todo sistema que permite cuestionarlo y revisarlo aunque este trate de borrarlo y marginarlo. Para ilustrar dicho presupuesto compara el filme de Armiñán con las novelas *Cola de lagartija* (1983), de la argentina Luisa Valenzuela, y *En el nombre del nombre* (2001), de la mexicana Martha Cerda.

En cuanto a la tercera línea historiográfica, la que enlaza con los estudios LGTBIQ+, la edición española de 1982 del pionero *Cine y homosexualidad* de Richard Dyer, a cargo de Lluís Fernández y traducida por Alberto Cardín, añadía títulos españoles e italianos – entre ellos, *Mi querida señorita* – a su listado de filmes gays y lésbicos (Dyer 1982[1977], p. 154). Este tipo de aproximaciones al filme no fructificarían, sin embargo, hasta los primeros años del siglo XXI. Situado en tierra de nadie por la constante indefinición, confluencia y fluctuación genérico-sexual de Adela/Juan, por los escasos detalles sobre una hipotética reasignación en sordina y por las poco explícitas insinuaciones de lesbianismo y homosexualidad masculina, estudios gays y lésbicos sobre cine español como los de Juan Carlos Alfeo¹³⁰ y Alejandro Melero¹³¹ y ensayos como el de Javier García Rodríguez¹³² han mencionado la película cuando apuntaban a la cuestión ‘trans-’ y de la identidad genérico-sexual, señalando su compleja ubicación dentro de las mismas. Sólo en alguna ocasión se encuentran referencias en términos de homosexualidad, como cuando Alfredo Martínez Expósito (2000, p. 106) enlaza, de soslayo, *Mi querida señorita* en la tradición de representación del homosexual herido o enfermo o cuando Irene Pelayo García (2009, p. 99) compara la relación casi maternal y la asimetría de edad y clase en los sentimientos amorosos de ama y sirvienta en *Mi querida señorita* con los de la actriz caucásica y la joven gitana en *Calé* (Carlos Serrano, 1986).

Los análisis de *Mi querida señorita* han gozado de mayor extensión en el marco de los estudios *queer*, que podían ver en el filme un objeto de estudio ilustrativo de sus

¹³⁰ Juan Carlos Alfeo (2004, p. 209) menciona *Mi querida señorita* como ejemplo fílmico de travestismo *per se*, de “transexualidad y otras variables género-sexo” en el cine español de la Transición y no lo vincula *in stricto sensu* con la homosexualidad.

También en la entrada “Homosexualidad, transexualidad y cine” del *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*, Alfeo (2012) indica que en el cine español “la reflexión sobre la desvinculación entre el sexo y el género es abordada inicialmente por Jaime de Armiñán en *Mi querida señorita* (1972), que hábilmente se permite hablar del sexo y del fenómeno de la reasignación de género sin abordar la vida de un transexual, sino la de una señora, Adela (interpretada por José Luis López Vázquez) que en la madurez descubre que, pese a haber sido educada como mujer, es en realidad un hombre y debe volver a aprender a vivir bajo su nueva condición. Tras este drama transexual inverso, y una vez más tras el fin de la censura franquista, el cine se permite hablar de transexualidad”. El texto de Alfeo se acompaña de la foto-fija de Adela (López Vázquez) con la máquina de coser en *Mi querida señorita*.

En Alfeo, González de Garay y Rosado (2011, p. 52) se menciona el personaje de *Mi querida señorita* pero no se le asocia con la transexualidad, sino con la intersexualidad y con “la construcción de la identidad de género del personaje” maduro, aludiendo a continuación al personaje adolescente de XXY (Lucía Puenzo, 2007).

¹³¹ Alejandro Melero (2010, s. p.), en un pie de foto sobre *Mi querida señorita* recoge que “educado como una mujer, López Vázquez lucha por desenmarañar las complejidades de la construcción de su identidad”.

¹³² Javier García Rodríguez (2008, p. 207) dirá sobre el personaje de *Mi querida señorita* que “tal vez fue educado como una mujer y él no sabe la diferencia hombre-mujer pero nos parece un poco tonto. [...] No se está hablando de travestismo porque parece que él no lo sabe, ni de homosexualidad ni de bisexualidad (no lo hizo nunca ni con hombres ni con mujeres). Más que un tema de transgénero es una confusión identitaria muy rara”.

postulados teóricos. Sobre este encaje epistemológico da una pista Alberto Mira (2008, p. 62) al afirmar que “aunque ciertamente no se trata de una película *gay* (el único personaje que podría leerse como homosexual sería, curiosamente, el de Antonio Ferrandis)”, la frase final de la película incita a “una lectura fructífera desde una perspectiva *queer*”. Adscripción en la que profundiza Julián Daniel Gutiérrez Albilla (2015, pp. 27-42) al plantear la lectura del personaje desde una posición de sujeto *queer*, en continuo devenir, sustrayéndolo de la identificación con una identidad política unívoca, e interesándose principalmente por cómo la conformación estilística del texto fílmico significa esta subjetividad *queer* en vez de buscar lecturas alegóricas sociopolíticas sobre su contenido.

Siguiendo la lógica discursiva de las reivindicaciones del activismo *intersex* en su análisis fílmico, Lourdes Estrada López (2012, pp. 114-166) reconoce en *Mi querida señorita* atisbos de “performatividad *queer*” como la frase final y de un deseo difícilmente reducible a la idea de hetero/homosexualidad, pero contrasta la normalización impuesta al cuerpo intersexual de su protagonista con las soluciones planteadas en *XXY* (Lucía Puenzo, 2007), filme que cuestiona directamente el binarismo y la medicalización de los cuerpos intersexuales abriendo “un debate sobre la posibilidad de habitar cuerpos no sexuados o sexualmente ambiguos”. No será la única ocasión en que *Mi querida señorita* se mencione para ilustrar políticas *intersex*. Nuria Gregori (2006, pp. 103-124) ha empleado el diálogo en que el médico desvela a Adela que no es una mujer a modo de citación o ejemplo introductorio de su análisis de los “protocolos médicos de determinación del sexo definitivo” y, diez años después, Gregori (2016, pp. 64-68) comienza un panorama sobre representaciones cinematográficas de la intersexualidad con una interpretación biopolítica de *Mi querida señorita*, donde el diagnóstico médico releva al confesonario en el control normativo de los cuerpos.

Por último, acercándose a la teoría fílmica ‘transgénero’, o ‘trans-’, aparte de la brevísima mención por Rafael M. Mérida (2016, p. 15) de *Mi querida señorita* como “caso extraordinario en más de un detalle” dentro el cine español, Santiago Fouz y Alfredo Martínez (2007, pp. 135-160) han situado el filme dentro de una evolución diacrónica de la ‘feminización masculina’ en la producción nacional, que incluye variantes de disfraz sexual y otras propiamente transgenéricas. A pesar de definir a su protagonista como “un cuerpo en permanente transición”, con una masculinidad en construcción tan inacabada como lo estuvo su feminidad antes de la reasignación sexual, estos autores enmarcan la película de Armiñán, igual que a *El extraño viaje*, en un enfoque patológico característico de representaciones tardofranquistas. Un modelo que, según ellos, dará paso a la valoración del personaje transgénero como signifiante político de la Transición española a la democracia en filmes como *Cambio de sexo*, *Vestida de azul y Ocaña*, *retrat intermitent*; y al que, finalmente, sucederán comedias convencionales de disfraz sexual a mediados y finales de los años 1990, con las que contrastan, por su audacia, la representación transexual de *20 centímetros* (Ramón Salazar, 2005) y la

subversión de todo binarismo genérico-sexual, reconstituyéndolo a voluntad, en las películas de Pedro Almodóvar¹³³.

En una posición más cercana a la que se sostiene en esta tesis, Eduardo Nabal (2015, pp. 126-127), sostiene la polisemia de *Mi querida señorita* que si actualmente se lee a menudo como un filme de temática intersexual, tuvo en su época (y todavía tiene) lecturas muy diversas.

¹³³ El concepto de ‘feminización masculina’ [traducción propia de ‘male femaling’] retomado por Fouz y Martínez es una conceptualización de Richard Ekins en su libro homónimo de 1997.

Capítulo 2.- Diseño de la investigación

2.1.- OBJETIVOS

Esta investigación se ha marcado tres objetivos: a) hacer un análisis fundamentado en los materiales, b) demostrar el carácter polifónico de *Mi querida señorita*, como obra abierta en la que se entremezclan distintos discursos genérico-sexuales, y c) a partir del estudio de un solo proyecto cinematográfico aportar claves para el estudio de las representaciones cinematográficas de género y sexualidad y para el estudio de las mismas en el cine español. A continuación, se detallan cada uno de estos objetivos.

2.1.1.- Hacer un análisis fundamentado en los materiales.

Al emprender esta investigación ya existía una extensa bibliografía sobre la filmografía de los creadores de *Mi querida señorita* y de sus intérpretes principales, elaborada desde mediados de los años 1980 y basada en testimonios de primera mano y en archivos personales de los protagonistas del proyecto fílmico. En esta tesis se ha tomado como punto de partida esa vía, pero dada la edad avanzada y/o fallecimiento de los impulsores y protagonistas del proyecto, así como la dispersión de los documentos que custodiaban, se ha evolucionado en una dirección diferente. Por un lado, se ha profundizado en puntos pendientes de estudio o sólo esbozados en la bibliografía previa. Por otro lado, se ha tratado de recomponer y reagrupar en una panorámica unificada las fuentes documentales que habían quedado diseminadas en distintos archivos públicos.

De acuerdo con esos dos planteamientos, se ha puesto el acento en las fuentes primarias: materiales fílmicos, guiones, documentación generada por procedimientos administrativos y recortes de prensa, pudiendo así cotejar, ampliar, revisar, e incluso contradecir, datos señalados por vía testimonial.

La finalidad al proceder de tal manera ha sido triple.

En primer lugar, defender una concepción del historiador de cine que aúne el estudio estético y semiótico de una obra fílmica con el de su dimensión industrial (producción, distribución y exhibición de la película) y el de sus sujeciones administrativas, económicas, consuetudinarias y sociológicas. Para ello, es requisito indispensable estar familiarizado y saber interpretar las fuentes primarias.

En segundo lugar, se ha querido concienciar de la fragilidad de los materiales fílmicos, videográficos y digitales consultados, pero también de la vulnerabilidad de la publicidad gráfica, subestimada por su carácter efímero, y de la documentación en papel, que facilita enormemente el estudio histórico y, sin embargo, no siempre se tiene el cuidado necesario para su supervivencia. Los archivos fílmicos y documentales cumplen una labor fundamental en la preservación y difusión de este acervo a pesar de las limitaciones financieras y humanas con que suelen trabajar. En este sentido, son objetivos fundamentales del historiador de cine reivindicar el valor cultural de los materiales consultados; agradecer a los archiveros la generosidad y entrega a la hora de facilitar el

acceso y de compartir sus conocimientos; y solicitar una mayor dotación técnica, monetaria y de personal para estas instituciones culturales, que se traduzcan en un mayor número de materiales accesibles para investigación tras su inventariado y catalogación, y en mejores condiciones de consulta: mayor flexibilidad horaria y más rápido asesoramiento. Como consecuencia de lo anterior, se vería un incremento de la calidad y excelencia de las investigaciones y un avance en el conocimiento.

En tercer lugar, se ha pretendido hacer emerger y clasificar el mayor número posible de fuentes primarias sobre *Mi querida señorita* para dejar trazado un panorama exhaustivo de los materiales de la película consultables en archivos públicos.

2.1.2.- Demostrar el carácter polifónico de *Mi querida señorita*, como obra abierta en la que se entremezclan distintos discursos genérico-sexuales.

En la investigación sobre *Mi querida señorita* se ha querido probar la tensión y convivencia de discursos genérico-sexuales de distinto signo en razón del momento sociohistórico de cambios en que se produjo y estrenó la película, y de las personalidades, intereses e interpretaciones diversas de quienes impulsaron su materialización.

Destacando, primeramente, la influencia del contexto sociohistórico nacional e internacional en que se produjo, los cinco últimos años de la dictadura de Francisco Franco se caracterizan por el desacuerdo entre distintas familias del Régimen y de éste con instituciones que habían sustentado en el pasado su legitimidad, como la Iglesia Católica. También por la creciente oposición rupturista, y por un desfase entre la realidad cotidiana y moral de la población y el ideario gubernamental. En esta tesis se pretende demostrar que, para ser aprobado este proyecto cinematográfico por el control administrativo de la época, pero igualmente para atraer a sectores muy diversos de la población (desde los más tradicionales hasta los más innovadores) y funcionar en taquilla, hubo que combinar discursos genérico-sexuales que apuntaban en varias direcciones y que se contrapesaban para que calasen sus tesis progresistas sin suscitar rechazos previos.

En lo que concierne a la conexión con la realidad internacional del momento, el mundo occidental estaba inmerso desde finales de la década de 1960 en un proceso de profunda transformación social. Las revoluciones sexuales y feministas y las resistencias frente a ellas, la consagración del consumismo globalizado y de un cambio de valores y modos de vida, las migraciones internas y externas, la primera gran crisis del estado de bienestar tras la Segunda Guerra Mundial, la creciente conflictividad laboral ante los primeros intentos de reconversión económica... todo ello introduce necesariamente una confrontación en la película de discursos genérico-sexuales emergentes con otros de formulación anterior.

Si se aborda, además, el carácter de creación conjunta de toda película, evidenciado más acentuadamente aquí, en la tesis se intenta demostrar que es un debate estéril el de tratar de atribuir un mayor grado de influencia y mérito en la autoría a uno de los coguionistas: Jaime de Armiñán (también director) o José Luis Borau (también productor), y que es más relevante buscar los discursos que sus distintas personalidades

han introducido en este proyecto cinematográfico y en el filme resultante, que no siempre habrían de ser exactamente coincidentes. Algo similar sucedería con los materiales gráficos diseñados por Iván Zulueta y por José Montalbán para publicitar la película. En lugar de juzgar un diseño en detrimento del otro, se busca extraer lo que transmiten discursivamente por separado y en su interacción y convivencia.

Finalmente, se han tratado de identificar no sólo los discursos genérico-sexuales que ofrece la película en razón de su contexto de producción, sino también aquellos que, en función de las reivindicaciones genérico-sexuales actuales y de un imaginario cultural en evolución, pueden leerse en la película. Se ha considerado igual de importante la comprensión de la obra fílmica en su dimension primigenia que los factores y parámetros que justifican su vigencia y que hacen que todavía hoy funcione como punto de reflexión. Ahora bien, en esta pluralidad discursiva –que, en ningún modo, es infinita- se busca delimitar explícita y claramente las interpretaciones y datos históricos confirmados de los que conforman hipótesis y lecturas plausibles –y útiles políticamente- pero pendientes de demostrar desde una perspectiva histórica.

2.1.3.- A partir del estudio de un solo proyecto cinematográfico, aportar datos y reflexiones útiles para el estudio de las representaciones cinematográficas de género y sexualidad en su conjunto y del cine español en particular.

Se ha pretendido estudiar *Mi querida señorita* como el vértice inferior de un triángulo invertido que proyecta hacia los dos vértices superiores el tejido de intertextualidades que lo han podido conformar y que quedaron implícitas en la obra. De este modo, se busca identificar su posicionamiento e interrelación respecto a referentes representacionales de androginia, disfraz sexual y de las vivencias *trans* e intersexuales de los que podía inspirarse en el momento de su producción, y apreciar en qué medida la película comparte recursos, innova o puede influir respecto a producciones coetáneas y posteriores enriqueciendo la iconografía y tratamientos existentes en la cinematografía española y en las cinematografías occidentales. Este objetivo está íntimamente relacionado con el objetivo que lo precede, ya que las intertextualidades insertas en la obra fílmica y la postura frente a ellas contribuye a desvelar la *polifonía* que se ha querido imprimir a la película.

2.2.- HIPÓTESIS

2.2.1.- Hipótesis en relación al objetivo de “hacer un análisis fundamentado en los materiales”

A la hora de encaminarse hacia este objetivo, se han formulado las siguientes hipótesis:

- 1) Al examinar materiales documentales relativamente inéditos y contrastarlos con los testimonios de los impulsores de una película se logra una deconstrucción de creencias inexactas, derivadas de errores historiográficos, de la idealización en torno al cine fomentada por su aparato publicitario, y de contextos difíciles de producción y de expresión como el de una dictadura.
- 2) La obra cinematográfica está continuamente inacabada y en constante proceso de redefinición. El estudio de los materiales modificados y/o descartados aporta una información tan valiosa como el de la obra considerada íntegra y acabada. E incluso, pueden resultar más aclaratorios. Lo mismo sucede con el estudio del trasvase de la obra a otros soportes y medios de expresión.
- 3) Una investigación sirve para hacer emerger materiales desconocidos y que ofrecen nuevas perspectivas sobre el proyecto fílmico.

2.2.2.- Hipótesis en relación al objetivo de “demostrar el carácter polifónico de *Mi querida señorita* como obra abierta en la que se entremezclan distintos discursos genérico-sexuales”

- 3) *Mi querida señorita* es una manifestación temprana de docudrama de las vivencias *trans* e intersexuales en el que interfieren, por motivos comerciales, socioculturales e ideológicos de la España tardofranquista, elementos de otras supracategorías genéricas como el disfraz sexual utilitario o la posesión esquizoide del lado femenino.
- 4) Hay una intención pretransicional en *Mi querida señorita* de apertura a modelos genérico-sexuales que sobrepasan los normativos y binarios de la moral nacionalcatólica.
- 5) *Mi querida señorita* no plantea un problema genérico-sexual bien definido por la ambigüedad discursiva existente en la época sobre los cuestionamientos de la identidad de género, por visiones diversas de sus creadores y por cómo se ha leído su argumento en diferentes épocas.

2.2.3.- Hipótesis en relación a que “el estudio de un solo proyecto cinematográfico puede aportar claves para el estudio de las representaciones cinematográficas de género y sexualidad en su conjunto y para el estudio del cine español en particular

- 6) Al ser *Mi querida señorita* una de las primeras películas de las cinematografías occidentales en abordar de forma realista y verosímil las vivencias *trans* e

intersexuales, aporta elementos nuevos y transcripciones visuales provenientes de otros medios y artes como la literatura, la pintura y las artes gráficas, que hacen que una sola obra pueda ilustrar sobre un nutrido conjunto de discursos genérico-sexuales en el ámbito de las cinematografías española y occidental.

2.3.- METODOLOGÍA

En la elaboración de esta investigación se han combinado metodologías auxiliares crítico-genéticas e iconológicas para elaborar una interpretación histórica de *Mi querida señorita* dentro de los estudios cinematográficos de género y sexualidad aplicados al marco español.

2.3.1.- Una metodología crítico-genética

En el ámbito de los archivos fílmicos y de estudios históricos¹³⁴ sobre una película concreta, sobre la filmografía de un autor o sobre el cine de un período se ha reconocido desde hace algunas décadas la utilidad de metodologías basadas en el análisis de fuentes primarias fílmicas y, particularmente, de la metodología filológica¹³⁵: recolección exhaustiva de materiales, comparación, análisis y clasificación genealógica¹³⁶, y/o construcción de un aparato crítico que sirva para recuperar una versión emblemática y legitimada históricamente de la obra fílmica¹³⁷, despojándola de los errores, defectos, desperfectos y lagunas que se han ido introduciendo progresivamente, y distinguiéndola de otras variantes de esa obra. En apoyo de esta labor suelen ser de gran ayuda materiales extrafílmicos como guiones literarios y técnicos, diarios personales, expedientes de control administrativo, prensa periódica y partituras musicales, así como un conocimiento profundo de los contextos industriales e históricos.

El desarrollo de la metodología filológica ha sido particularmente fructífero en el campo de la restauración cinematográfica distinguiéndose en este terreno -como exponía el

¹³⁴ Posiblemente quepa distinguir entre, al menos, tres corrientes historiográficas estrechamente vinculadas a los archivos fílmicos que florecieron o estaban ya vigentes a comienzos de los años 1980: a) la desarrollada en torno al cine de los primeros tiempos, que cristalizó a partir del Congreso de la FIAF en Brighton en 1978 en el que se proyectaron cientos de películas anteriores a 1908, estimulando los trabajos de Charles Musser sobre Edwin S. Porter y de André Gaudreault (1985, pp. 8-12), entre otros; b) la corriente que, con un enfoque más netamente filológico acompaña, documenta y saca conclusiones históricas de labores de restauración y reconstrucción de clásicos del cine mudo, como es el caso de Paolo Bertetto con *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926) y de Luciano Berriatúa con *Fausto* (*Faust*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1926); y c) la corriente ligada al exhaustivo análisis textual a partir del visionado de copias del filme en moviola y a la elaboración de un guion “a posteriori” (Casetti y Di Chio 2003[1991], pp. 43-44), que perdería su componente filológico con la generalización del videocine en los hogares occidentales a lo largo de la década de 1980.

Francesco Casetti (2005[1993], pp. 318, 330-332) ha encuadrado estas tendencias en lo que denomina “ ‘historia de la creación artística’, realizada con los instrumentos de la filología” [traducción mía de: “ ‘histoire de la création artistique’, réalisée avec les instruments de la philologie”].

¹³⁵ Para tener una visión de conjunto sobre la metodología y ejercicio de la crítica textual en el campo literario, véase Blecua 1983.

¹³⁶ Desde una perspectiva histórica y que desea distanciarse de una aplicación de la filología al ámbito cinematográfico, Paolo Cherchi Usai (2000, pp. 44-51 y 2001, pp. 983-989) ha expuesto un ejemplo-tipo de árbol genealógico de las copias de una obra fílmica.

¹³⁷ En cuanto a la elección de qué y cómo restaurar, la mayoría de autores (Canosa 2001, p. 1079; Cherchi Usai 2001, pp. 1035-1036) remiten y completan las posibilidades expuestas por Eileen Bowser (2007[1990], pp. 55-57): a) duplicar la imagen tal como se ha encontrado eliminando sólo los defectos más notorios; b) reproducir una versión histórica precisa: la de la primera proyección pública o la correspondiente a un momento preciso de su existencia comercial y autorial; c) obtener la versión que había deseado el autor y que intromisiones externas distorsionaron; d) introducir modificaciones estéticas injustificadas históricamente con vistas a que la película funcione bien comercialmente ante un público contemporáneo, lo cual supone una opción que deberían evitar los archivos fílmicos; y e) la apropiación de una obra para crear una nueva obra

crítico e historiador Enno Patalas (1998, p 28) citando a su homólogo Dominique Païni- tres etapas:

tras una fase inicial en la que la restauración cinematográfica estuvo ‘dictaminada por criterios de urgencia química’ y una fase posterior ‘que asistió a la emergencia de consideraciones de tipo histórico y estético’, la restauración cinematográfica está entrando ahora en una fase en la que ‘nuevos dilemas [están] ocupando el centro de la escena: las cuestiones éticas, estéticas y filológicas’¹³⁸.

Sin duda, a estas tres fases -que se asemejan a las clasificaciones temporales de Simone Venturini (2007[2006], pp. 13-14) y de Dominique Païni (2007[1997], pp. 109-110)- cabría añadir un cuarto período marcado por la plena implantación comercial de soportes y técnicas digitales, y por las nuevas posibilidades y problemáticas éticas que introducen (Cherchi Usai, Francis, Horwath y Loebenstein, 2008).

Las restauraciones y reconstrucciones fílmicas pioneras se iniciaron en los archivos de forma intuitiva (Cosandey 1985, p. 43), conformando lo que uno de sus principales impulsores, Enno Patalas (1998), ha denominado “restauración cinematográfica salvaje” [*wild film restoration*]. Sin embargo, a mediados de los años 1980, las experiencias y reflexiones suscitadas en torno a la recuperación de filmes emblemáticos como *Napoleón* (*Napoléon*, Abel Gance, 1927) por Kevin Brownlow, *Intolerancia* (*Intolerance*, David W. Griffith, 1916) por Peter Williamson y Gillian B. Anderson, y *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926) por Patalas, habían ido definiendo dos tipos de aproximación desde el respeto y el rigor histórico a la obra fílmica: un enfoque arqueológico, que prima la recuperación y reintegración de fragmentos narrativos ausentes sobre el carácter espectacular de la obra; y un enfoque artístico, que da prioridad a su función de espectáculo público y al disfrute estético en detrimento de una exhaustividad narrativa compuesta de extensas explicaciones y de partes con una calidad visual heterogénea (Pinel 1985, p. 29-30; Venturini 2007[2006], pp. 20-21). Paolo Bertetto (2007[1991], p. 106) se muestra partidario de la labor filológica, mientras que Paolo Cherchi Usai (2000, pp. 64-65) ha planteado los dilemas éticos que surgen en torno a las “restauraciones integrativas”.

En Bolonia, desde principios de los años 1990, la Universidad, la Cineteca y el laboratorio *L’Immagine Ritrovata* de esta ciudad han propuesto y han ido desarrollando teórica y prácticamente un método sistematizado de restauración cinematográfica que se apoya en dos disciplinas-guía: la filología –con un peso particular de la *Nuova Filologia* de Michele Barbi y de la crítica de las variantes de Gianfranco Contini- y la teoría de la restauración artística de Cesare Brandi (Canosa 2001, pp. 1069-1118; Mazzanti y Farinelli, 1994; Mazzanti y Farinelli, 2001, pp. 1119-1174; Venturini 2007[2006], pp. 23-24).

¹³⁸ Traducción mía de: “after an initial phase of film restoration ‘dictated by urgent chemical criteria’ and a secondary step ‘that saw the rise of more aesthetic and historical considerations’, film restoration is now entering a phase where ‘new issues [are] taking centre stage, the ethical, aesthetic and philological questions’. (Enno Patalas 1998, p. 28, citando a Dominique Païni).

La aplicación de la filología a la restauración fílmica ha encontrado dos objeciones. Por un lado, se ha criticado la equiparación de la reconstrucción fílmica con las ediciones críticas literarias (Cherchi Usai 2000, p. 67; y 2001, p. 1039) y se ha destacado que al aplicar un corsé filológico y textual se olvida a menudo la reconstitución del componente espectacular inherente al cine, es decir, su proyección y exhibición según modos históricos ante un público actual, y el que su carácter performativo convierte cada sesión cinematográfica en un evento irrepetible (Farassino 2007[1981], pp. 67-69; Venturini 2007[2006], pp. 24-33). Por otro lado, una reconstrucción filológica estaría más alejada de una hipotética versión *original* de la obra que una copia de época sin modificar, artefacto que, a pesar de su envejecimiento físico-químico y de que puede encontrarse incompleto, tiene la legitimidad de la autenticidad histórica y de que su evolución individual o “historia cultural de la copia”¹³⁹ le ha conferido un aura de unicidad. Según este planteamiento, la obra fílmica *original* es el conjunto de copias existentes (Cherchi Usai 2007[1991], pp. 125-132, 2000, pp. 156-161, y 2001, pp. 1033-1035; Pàini 2007[1997], p. 113).

Examinados usos y debates de la filología fílmica en torno a la restauración, el guion cinematográfico ha ido, con el transcurso de los años, recibiendo una mayor atención en su estudio y edición como obra literaria. Sin entrar en la tradición del guion “a posteriori” o transcripciones de películas como las de la revista francesa *L’Avant-Scène Cinéma*, existe un creciente número de ediciones (en ocasiones, críticas o con suplementos genéticos) del guion utilizado para el rodaje, en el que a veces se reducen las indicaciones técnicas para hacer más agradable su lectura (véanse Casetti y Di Chio 2003[1991], pp. 43-44 ; Pollarolo 2011). En el caso español, se pueden citar ediciones llevadas a cabo por la revista *Viridiana* entre 1991 y 1998, por editoriales especializadas en cine como Ocho y Medio y, más puntualmente, en editoriales dedicadas a la literatura de ficción como Cátedra, Tusquets o Anagrama.

Con cierto escepticismo hacia pretensiones de depuración y de selección entre lo válido y lo espúreo en ediciones críticas, la crítica genética francesa –que plantea además una apertura a estudios genéticos de formas artísticas distintas de los manuscritos literarios, entre ellas el arte cinematográfico (Grésillon 1994, pp. 225-240; De Biasi 2011[2000], pp. 251-266; Bourget y Ferrer, 2007, pp. 7-27)- se centra en los procesos de creación, no en precisar los límites de las obras *acabadas*, considerando que a estas se les pone término circunstancialmente pero que siguen siendo potencialmente retomables. En los materiales que atestiguan la evolución en múltiples direcciones que ha seguido la obra, y en los descartes y modificaciones que ha atravesado, se hallan datos y puntos de comprensión invisibilizados en la obra canónica (De Biasi 1998, p. 33). Se trata de unos materiales cuyo estudio no tiene por qué subestimarse ni estar subordinado al de la versión *estándar* de la obra.

En esta tesis se han tomado en cuenta los planteamientos filológicos y genéticos para definir una metodología mixta, crítico-genética, elegida por ser la adecuada al corpus documental y fílmico disponible del proyecto cinematográfico de *Mi querida señorita*.

¹³⁹ Traducción mía: “storia culturale della copia” (Cherchi Usai 2001, p. 1027).

Según Pierre-Marc de Biasi (1998, pp. 31-60; 2000, pp. 32-49; 2011, pp. 61-114), se pueden definir cronológicamente cuatro fases en la génesis de un texto: una fase pre-redaccional de preparación, documentación preliminar y planificación inicial; una fase redaccional de (re)escritura, (re)estructuración y desarrollo; una fase pre-editorial de retoques y correcciones, revisiones externas y puesta a punto; y una fase editorial con la primera edición, sucesivas reediciones y variantes autoriales o apócrifas. La orden de impresión separaría las tres primeras fases creativas -cuyos materiales generalmente manuscritos constituyen el dossier genético o corpus de estudio de la crítica genética- de la última fase, cuyos ejemplares –el texto y sus variantes impresas y/o con pequeñas anotaciones autógrafas- son el corpus de estudio de la filología y de la crítica de las variantes.

Transponiendo este esquema al ámbito cinematográfico, en *Mi querida señorita* apenas se ha podido acceder a fuentes primarias de la fase pre-redaccional, tampoco de los estadios iniciales de la fase redaccional del argumento y el guion de la película. Sí se ha dispuesto, en cambio, de materiales que responden a un estado avanzado de la fase redaccional: versiones del guion y de sus variantes pasados a limpio, a veces con anotaciones manuscritas, documentación de producción, rodaje y postproducción. De esta parcial *redacción* fílmica se han conservado, además, tomas descartadas durante el rodaje, como también se han preservado materiales de su fase editorial: copias fílmicas de distintas décadas, copias de los formatos videográficos y digitales. Similares circunstancias atañen al paratexto gráfico de la película analizado en esta tesis, que se ha estudiado a partir de elementos impresos y publicados.

De ahí el estatus ambiguo del corpus que se ha investigado. Los estadios relativamente avanzados del guion cinematográfico aportan fundamentos para un estudio genético tardío del proyecto fílmico de *Mi querida señorita*, pero si se valora el guion como obra literaria de pleno derecho funcionarían igualmente como versiones y variantes adecuadas a su estudio filológico. Esta situación quedaría acentuada por el hecho de que la mayoría de ejemplares del guion no son manuscritos, sino materiales pasados a limpio y con ocasionales anotaciones a mano presentados ante instancias administrativas, sobrepasando la esfera íntima del despacho y escritorio de los guionistas, pero que, al mismo tiempo, seguían siendo instrumentos internos de trabajo en la preproducción, rodaje y postproducción de la película.

Como justificación adicional del calificativo “crítico-genético” cabe sumar el enfoque epistemológico adoptado, escéptico respecto a la noción filológica de versión *original* y/o *correcta*, y que prefiere constatar una multiplicidad de versiones y variantes, de ideas modificadas y/o descartadas, cada una con su función específica en un momento del proceso creativo y editorial. La convivencia crítico-genética quizá sirva de puesta en abismo de las tensiones entre teleología y superación de este marco que caracterizan la obra fílmica estudiada, *Mi querida señorita*.

Por otra parte, esta investigación se ha valido de los instrumentos metodológicos –recopilación de materiales, comparación e identificación- que comparten la filología y la crítica genética en sus estadios iniciales, antes de que su distinto enfoque epistemológico y la distinta naturaleza de sus corpus y objetivos orienten, respectivamente, sus métodos de

análisis hacia la edición de una versión reconstituida y justificada del texto mediante un aparato crítico, y hacia el comentario del trabajo de escritura y la edición de un dossier genético lo más completo posible o delimitado según unos criterios.

Como en esta tesis no se pretendía efectuar ni una edición crítica ni una edición genética de materiales literarios y fílmicos (a pesar del enorme interés que tendría su realización), tras un inicial uso de instrumentos literarios para iniciar el estudio histórico se ha procedido al estudio iconológico y/o basado en los estudios de género y sexualidad como esquemas teóricos que faciliten la interpretación del filme. Eso no quiere decir que ciertos instrumentos de análisis procedentes de la filología y de la crítica genética¹⁴⁰ no hayan tenido una utilidad fundamental a la hora de estudiar los cambios operados en las diferentes versiones y variantes del guion, de la película y del paratexto gráfico.

2.3.2.- Una metodología iconológica

Cuando, tras aplicar las primeras fases de una metodología crítico-genética (recopilación, colación e identificación de materiales), se han aislado elementos visuales y se busca su comprensión, se ha recurrido al método iconológico propuesto por Erwin Panofsky (1970[1939], pp. 37-59) y comentado por Manuel Antonio Castiñeiras (1998[1995]).

Según Panofsky (1970[1939], pp. 37-48), cabe identificar tres fases en el estudio visual. En primer lugar, una descripción preiconográfica o análisis pseudo-formal, en el que se delimitan física y sensorialmente los motivos (elementos figurativos) de las composiciones artísticas con vistas a identificar su significado expresivo. Para que esta identificación sea correcta, se debe tener en cuenta la historia del estilo, o lo que es lo mismo, la evolución en la forma de representar un mismo motivo en distintas épocas y culturas. La segunda fase propuesta por Panofsky consiste en realizar un análisis iconográfico asociando motivos¹⁴¹ y composiciones con un significado convencional, el de los temas y conceptos codificados de las grandes narrativas y discursos culturales, sean estos mítico-religiosos y/o literarios. En consecuencia, las figuras se identifican con personajes o personificaciones concretas, los objetos con atributos que definen a los personajes, y las composiciones pasan a configurar imágenes, alegorías y narraciones donde interactúan determinados personajes en un marco espacial prefijado. Para prevenir errores hermeneúticos en la comprensión de las escenas, conviene un profundo conocimiento de los textos que les sirven de referencia y de la historia de los tipos de modo que, ante la duda, se pueda discernir juiciosamente qué imagen, alegoría o episodio narrativo se ha representando. En el estadio superior y como tercera fase del método propuesto por Panofsky se encuentra la interpretación iconológica, con la que se pretende esclarecer el significado intrínseco de las representaciones artísticas. Es decir, cómo llegan a simbolizar (en el sentido cassiriano) y a convertirse en síntomas de sistemas de

¹⁴⁰ La metodología de la crítica genética se detalla en Grésillon 1994, pp. 107-175; y De Biasi 2000 y 2011.

¹⁴¹ El significado que Panofsky da al término “motivo”, como cada uno de los elementos figurativos de una composición, difiere del que le da Castiñeiras (1998[1995], pp. 41-46) al considerar que el “motivo” es una suerte de “tema menor” o subtema dentro del tema principal.

creencias y de la psicología de una época, de un grupo social, de una corriente artística y de determinados autores. Dado que la vía propuesta por Panofsky para la interpretación iconológica es la “intuición sintética”, proclive aún más que los procedimientos de las fases anteriores al error hermeneútico, lo que garantiza una correcta interpretación es que este significado intrínseco coincida con el que sugiere el estudio del conjunto exhaustivo de documentos culturales que se pueden vincular con la obra artística (historia de los síntomas o símbolos culturales).

En el curso de esta investigación se ha tratado con la mayor prudencia posible el ultimo nivel descrito, el de la interpretación iconológica –que, en el marco de esta tesis, se efectúa en relación a discursos genérico-sexuales-, por la erudición que requiere, además del rigor que exige ante la dificultad que supone aportar una demostración inequívoca. Panofsky (1970[1939], p. 42), primero, y Castiñeiras (1998[1995], pp. 21, 89-96), después, señalaron los peligros de interpretaciones demasiado libres y carentes de fundamento histórico. Por ello, se ha querido destacar el “carácter polisémico y abierto de la imagen” que, a la intencionalidad del autor y del mecenas, suma las sucesivas lecturas de la obra “según épocas y personas” (Castiñeiras 1998[1995], p. 91), pero no desde una perspectiva ortodoxa que trate de restaurar la pretensión primera de los creadores y diferenciarla de las espúreas, sino desde la perspectiva de Roland Barthes (1980[1970], pp. 1-12) de que una obra más que una única solución tiene un número limitado de explicaciones sobre su producción y de significados plausibles en su recepción.

2.3.3.- Una metodología basada en los estudios cinematográficos de género y sexualidad

Los estudios cinematográficos de género (*gender*) y sexualidad han ido desarrollando una serie de instrumentos metodológicos de gran ayuda en la elaboración de esta tesis y en la interpretación de las representaciones estudiadas. Entre ellos, los que derivan de definir cómo distintos géneros (*genre*) cinematográficos tratan narrativa, narratológica e iconográficamente las cuestiones genérico-sexuales, y proponen o pueden ser leídos con significados conformistas o subversivos respecto a la ideología dominante.

Estos instrumentos metodológicos sirven para examinar si el proyecto cinematográfico analizado coincide total o parcialmente en su estructura y secuencialidad con la narrativa canónica y su dramaturgia, si introduce variaciones contextuales o fruto de una evolución del propio género, y si opta por contranarrativas o puntos de fuga que transgreden las normas del género (*gender* y *genre*). En este sentido, son instrumentos muy valiosos el punto de vista narratológico de la audiencia respecto a lo que acontece a los personajes, y la descripción crítica del dispositivo de mirada y de placer visual con el que se identificaría la audiencia en la narración cinematográfica clásica, según ha sido descrito por Laura Mulvey y según ha sido revisado y desarrollado con posterioridad. Los géneros cinematográficos, además, suelen o bien recurrir a motivos temáticos e iconográficos de la tradición cultural previa, reformulándolos y enriqueciendo su intertextualidad, o bien forjar su propia iconografía genérico-sexual.

Sobre la metodología de los estudios cinematográficos de género y sexualidad se ofrece más detalle en el epígrafe siguiente.

2.4.- MARCO TEÓRICO DE LAS REPRESENTACIONES FÍLMICAS DE ANDROGINIA, DISFRAZ SEXUAL, TRANS E INTERSEXUALIDAD EN OCCIDENTE¹⁴²

A mediados de los años 1980, Annette Kuhn (1985, p. 49) señalaba la ausencia, salvo alguna crítica en la prensa gay, de estudios teóricos cinematográficos sobre representaciones que transgredían los códigos vestimentarios de género y su correlación corporal y de identificación individual. Ya existían, no obstante, estudios literarios sobre su tratamiento en la novela modernista (Gilbert 1980), sobre el disfraz en el teatro isabelino y shakespeariano (Freeburg 1915; Kott 1969[1961]) y sobre el disfraz varonil y femenino en el Siglo de Oro (Romera-Navarro 1934, Arjona 1937, Bravo-Villasante 1976[1955], Ashcom 1960, McKendrick 1974, Canavaggio 1979). Se habían ido elaborando igualmente ensayos de amplio espectro histórico (Baker 1994[1968]; Ackroyd 1979) e incluso algunos sobre homosexualidades y travestismos en el cine (Tyler 1972). Por otra parte, también habían ido apareciendo autodescripciones de transformistas (Roberts 1967; Shaw y Oates 1966), y las que de ellxs hicieron colaboradores cercanos y amigos: Jean Cocteau (1950[1926]) sobre el espectáculo de Barquette, el escritor de novela frívola y letrista de cuplés Álvaro Retana (1964, pp. 137, 140 y 1968, pp. 24-25) sobre imitadores de estrellas españoles del primer tercio del S. XX, y el cineasta *underground* Avery Willard (1971) sobre las protagonistas de sus filmes.

En esos ochenta primeros años del S. XX -y en paralelo a las narrativas sexológicas de Krafft-Ebing, Havelock Ellis o Harry Benjamin filtrando relatos en primera persona- se publicaron escritos autobiográficos de personas intersexuales y transexuales. El de Hercule/ Abel Barbin, escrito en el S.XIX, lo sacó nuevamente a la luz Michel Foucault en 1978. Los de Lili Elbe (1933), Roberta Cowell (1954), Christine Jorgensen (1967), Jan Morris (1974), Mario Martino (1977) y Kate Bornstein (1994), por no citar más que algunos nombres, se fueron divulgando sucesivamente.

El cine heredó, releyó, modificó y transpuso en un lenguaje visual y sonoro los modelos narrativos e iconográficos provenientes de las artes escénicas y de la literatura de ficción, de los escritos testimoniales y de estudios científicos. Al mismo tiempo, fue incorporando nuevos discursos y manifestaciones a medida que iban emergiendo. Incluso desde unos años antes de que Kuhn constatará esa carencia bibliográfica mencionada al principio de este epígrafe se habían ido perfilando análisis desde una óptica feminista, gay y lesbica, *queer*, transgénero e *intersex*.

A continuación, se va a delimitar, por un lado, un marco teórico para el estudio de estas representaciones fílmicas de androginia, disfraz sexual, *trans* e intersexualidad compendiando algunas nociones básicas, describiendo posibles adscripciones genéricas y señalando las funciones explícitas o implícitas que se les atribuyen; y, por otro, se va a dar cuenta de la pluralidad de significados de género y sexualidad –en ocasiones, incluso contradictorios- que han ido identificándose en escritos académicos y militantes, sin que pueda diferenciarse netamente el argumento teórico del activista al encontrarse estrechamente ligados en la obra y biografías de muchxs autorxs referenciadxs.

¹⁴² Este epígrafe amplía un artículo publicado por el autor de esta tesis (véase Asenjo Conde 2017).

La elección de repasar conjuntamente imágenes distintas: de disfraz sexual, de androginia y de identificaciones *trans* e intersexuales que, con ocasionales puntos de convergencia iconográficos, narrativos y temáticos, no son asimilables se debe a que su estudio conjunto permite apreciar mejor conexiones, diferencias, alternativas pero, sobre todo, subrayar una disyuntiva de fondo entre el deseo de una adscripción estable y unívoca en un género, y el deseo de expresiones de género menos definidas.

2.4.1.- Cuestiones terminológicas

Dada la diversidad de sensibilidades genérico-sexuales y su discutible encaje bajo paraguas que las aglutinen, resulta complicado establecer un término de gran consenso que abarque el conjunto de representaciones cinematográficas de transición, reasignación, redefinición y alteridad. Al recurrir a los estudios transgénero, que reflexionan (a menudo, en primera persona) sobre quienes *trans*pasan, temporal o permanentemente, las fronteras genérico-sexuales en su socialización, identificación personal, vestimenta y/o configuración corporal, se plantean varias cuestiones.

La primera, el propio término transgénero, cuyo significado ha ido cambiando desde que empezó a entenderse como la adopción del género opuesto al inscrito socialmente en la infancia sin iniciar una transición médico-quirúrgica¹⁴³ hasta la generalización en los años 1990 de su uso como nomenclatura inclusiva de múltiples modos de entender las transiciones y la adopción de géneros distintos a los asignados al nacer. En esa década, por influencia de la teoría *queer* y en respuesta a acusaciones del feminismo radical, se empleó asimismo para reivindicar una visibilización biográfica de un cuerpo sexuado que transita hacia el género deseado y una oposición a la patologización y disolución teleológica dentro del género binario propuestas por los discursos clínicos sobre la transexualidad en la segunda mitad del S.XX (Stryker 2006, pp. 4-5). Con una visión distinta a la transgénero, sin embargo, quienes se identifican con el término transexual y discrepan de los postulados *queer* continúan preconizando la posibilidad de encaje pleno en categorías estables y seguras de hombre o de mujer (Prosser 1998, pp. 21-60, 171-205). Consecuentemente, el hecho de que en el pasado transgénero y transexual connotasen diferentes concepciones del género y de la transición explica que se pueda preferir el uso del prefijo *trans*, que acepta una multiplicidad de raíces léxicas representativas de diferentes sensibilidades: *trans*-género, *trans*-sexual, *trans*-vestido (Cabral y Leimgruber, 2003, p. 72; Platero 2009, p. 125), y que permite expresar un replanteamiento o evolución: *trans*-ición, *trans*-formación, *trans*-pasar, *trans*-gredir. Este prefijo sirve, además, para acuñar una nueva propuesta política: el transfeminismo o alianza con movimientos de mujeres y minorías oprimidas (Koyama 2003[2001]; Solá, 2012). Recientemente, con ánimo de insistir en la diversidad de sensibilidades reagrupadas bajo el término *trans*, que tienen puntos de conexión pero

¹⁴³ Según Cristan Williams (2014, pp. 232-234), en los primeros usos del término 'transgénero' en Estados Unidos, este no se usó únicamente para quienes vivían, como Virginia Prince, en el género deseado sin una intervención quirúrgica, sino también como equivalente de transexualidad y, paulatinamente, como término inclusivo de travestís y transexuales preconizando su significado posterior.

también discrepancias, se ha propuesto añadirle un asterisco: *trans** (Platero 2014, p.16; 2015a, p. 59; 2015b, p. 170 nota al pie 2).

Los términos hasta ahora citados han tenido una implantación específica y más tardía en el contexto español. Según Guasch y Mas (2014), durante el tardofranquismo y la transición a la democracia habría predominado el uso de la palabra ‘travesti’ para denominar al conjunto de personas *trans* y ‘transexualidad’ se habría generalizado más tardíamente, en los años 1980, en respuesta a una lógica normalizadora, hasta que en los albores del S.XXI se introdujese el término ‘transgénero’. Esto no excluye para que, como señalan Jesús Alcalde y Ricardo J. Barceló (1976, p. 103), ya a mediados de los años 1970 hubiese una incipiente diferenciación en los medios gais entre ‘transformista’, persona que imitaba el género femenino –sobre todo, de celebridades mediáticas- en espectáculos destinados al público homosexual; ‘travesti’, persona que se hormonaba y participaba en números musicales más sofisticados para un público mixto hetero y homosexual; y ‘transexuada’, persona que, una vez realizada la cirugía de reasignación de género, se alejaba de los ambientes homosexuales¹⁴⁴.

Junto a esta discusión semántica sobre la terminología a emplear, la palabra ‘transgénero’ plantea una segunda cuestión: el discernimiento entre *trans* e intersexualidad. Aunque en una conceptualización diagnóstica de las personas *trans* marcada por presupuestos psiquiátricos crecientemente cuestionados¹⁴⁵ no se considere una ambigüedad fisiológica congénita sino una acción volitiva o una imperiosa necesidad de redefinición corporal, social y emocional, la distinción entre ambas se vuelve difusa en las teorías de la bisexualidad de principios del S.XX (Meyerowitz 2004[2002], pp. 5, 21-31, 100-111), en las narrativas autobiográficas transexuales (Prosser 1998, pp. 114, 120), en la autodefinición como *intersex* por personas *trans* que no se identifican en el binarismo de género (Pérez 2015, pp. 53-56) y en hipótesis científicas sobre las causas biológicas de la transexualidad (Diamond 2010[1994]). Algunos sectores del activismo *intersex*, no obstante, rechazan tajantemente la explicación de lo *trans* desde la intersexualidad (Dreger 2009, pp. 212-214).

¹⁴⁴ En los años 1970, el uso prolongado del término ‘travesti’ para designar al conjunto de personas *trans* en España podría deberse a que las cirugías de reasignación sexual estaban penalizadas en territorio nacional, limitando muchos procesos de transición a la ingesta e inyección de hormonas. Aun así, la conceptualización de la ‘transexualidad’ estaba emergiendo en los medios de comunicación como demuestra la referencia a *vedettes* transexuales extranjeras asentadas en España en los reportajes periodísticos y el que se elija esta palabra para dar título al filme *El transexual* (José Jara, 1977). Durante la Transición a la democracia, las ‘travestis’ serían vistas, en cierto modo, como símbolo de los tiempos de cambio y de una liberación de la represión sexual (Guasch y Mas 2014).

¹⁴⁵ En 1980 se incluyó el ‘transexualismo’ en el Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-III) de la Asociación Americana de Psiquiatría (APA). El ‘trastorno de identidad de género’ se mantuvo en revisiones y nuevas ediciones del manual hasta que, en 2013, se recatalogó en el DSM-V como ‘disforia de género’ (Meyerowitz 2004[2002], pp. 255, 336; Platero 2009, p. 112; APA 2013). Simultáneamente, la revisión del manual de la Organización Mundial de la Salud (OMS): Clasificación Internacional de Enfermedades (CIE)-11, publicada en 2018 y que entrará en vigor en 2022, ha reemplazado ‘trastorno de identidad de género’ por ‘incongruencia de género’ y la ha ubicado en un nuevo capítulo (el 17) titulado ‘condiciones relacionadas con la salud sexual’, dejando así de considerarla una enfermedad psiquiátrica, si bien la mantiene en el manual porque puede requerir atención sanitaria (véase el manual en OMS 2018 y las reflexiones relativas a su modificación en <https://www.dosmanzanas.com/2018/06/decision-historica-la-oms-retira-la-transexualidad-de-su-lista-de-enfermedades-mentales.html>).

En paralelo, la noción de intersexualidad está sujeta a controversia. Propuesta en el primer tercio del siglo XX como explicación endocrinológica de un continuo sexual y de las variantes corporales que median entre la masculinidad y la feminidad absolutas, ha convivido en el ámbito clínico con hermafroditismo, término anterior cargado de connotaciones mitológicas y teratológicas que evoca una superposición de sexos o sexo doble en lugar de una gradación, y del que la Medicina solía minimizar la frecuencia en la especie humana amparándose en la existencia de un sexo verdadero para cada individuo y hablando más comúnmente de pseudohermafroditismos (Foucault 2014[1980], pp. 9-21; Dreger 2000[1998], pp. 30-40)¹⁴⁶.

Ahora bien, la intersexualidad adquiere, desde los años 1990, un nuevo enfoque influido por el feminismo, por posiciones *queer* y por reivindicaciones de derechos del paciente. En esos años, grupos de apoyo y colectivos de oposición a los protocolos médicos occidentales de reasignación temprana a recién nacidos con genitalidad ambigua en la segunda mitad del S.XX¹⁴⁷ hicieron suyo el término *intersex* como alternativa política de denuncia de estos procedimientos, de pertenencia grupal y de desmontaje de un tabú que habían vivido como algo avergonzante. Si bien su causa ha contribuido decididamente al cambio de paradigmas y protocolos clínicos, algunas personas con condiciones tradicionalmente subsumidas en la intersexualidad rehúyen esta identidad y militancia. La divergencia de posturas se hizo patente al consensuar las esferas médicas en 2006 una nueva nomenclatura clínica que sustituye ‘intersexualidad’ por ‘trastornos/desórdenes del desarrollo sexual’ [*disorders of sex development*]¹⁴⁸, sin que parte de las organizaciones *intersex* sean consultadas ni aprueben un cambio que consideran patologizante y desmovilizador (Dreger 2009, pp. 203-212; Gregori 2013, pp. 10-14).

Expuestos estos aspectos histórico-políticos, conviene todavía hacer un tercer apunte relativo a representaciones contemporáneas y de la tradición cultural, donde androginia y disfraz sexual interactúan y/o conviven con manifestaciones culturales *trans* y de intersexualidad, a veces sin reivindicar tal adscripción (Ryan 2009, p. 51; Miller 2012, pp. 5-6, 17-22). Con el fin de explorar tal interrelación, se revisa y amplía una cita

¹⁴⁶ En Vázquez y Cleminson 2012[2009] se puede consultar la vigencia en el estado español de diferentes discursos clínicos sobre hermafroditismo e intersexualidad desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

¹⁴⁷ Dichos protocolos de reasignación de menores con condiciones intersexuales, vigentes durante décadas en los países occidentales, se basaban, por un lado, en los avances de la genética y de las técnicas quirúrgicas y por otro, de forma aún más determinante, en las teorías del psicólogo John Money sobre la construcción y maleabilidad de la identidad de género antes de alcanzar los dos-tres años de edad y sobre la necesidad, en estos casos, de intervenir la apariencia anatómica ambigua para ajustarla al género asignado y favorecer una adaptación completa en el mismo. Dichos principios fueron seriamente cuestionados desde finales de los años 1990 al hacerse público que el caso utilizado por Money como demostración de la validez de sus teorías había pasado a contradecirlas. El bebé con genitales dañados por una circuncisión al que Money había reasignado como niña rechazó en la adolescencia el género femenino y revirtió el proceso para vivir como varón con el nombre de David Reimer, casándose y adoptando a los hijos de su esposa. Las secuelas psicológicas de una reasignación no deseada y los problemas de adaptación desde la infancia pudieron influir en su suicidio en 2004 (Diamond y Sigmundson, 1997; Colapinto 1997; Colapinto 2006[2000]; Butler 2006[2004], pp. 89-112).

¹⁴⁸ Como alternativa al término ‘desorden’ y a sus connotaciones peyorativas, Milton Diamond y Hazel Beh (2006) han propuesto que se utilice ‘variaciones del desarrollo sexual’ [*variations of sex development*], y Elizabeth Reis (2007; Dreger 2009, p. 212) que se emplee ‘divergencias en el desarrollo sexual’ [*divergence of sex development*].

de Jan Kott (1969[1961], p. 316): “El correlativo anatómico del disfraz es la [sic] hermafrodita, el metafórico, la andrógina [sic]”. Formulando este esquema triangular, el teórico teatral polaco vinculaba la realidad corporal o biológica, la social o ritual, y la espiritual o mística de la ambigüedad sexual remitiendo en último término a sus significados profundos de índole sacro y erótico. La sombra de esta tríada de literalización anatómica, representación cultural y simbolización metafísica ha estado presente, directa o indirectamente, en la tradición occidental. Al repasarla a la luz de distintas visiones contemporáneas de género es oportuno manifestar su permeabilidad: la literalización y simbolización han sido consideradas representación, y la representación ha sido literalizada y simbolizada. Al mismo tiempo, se han abierto sus parámetros con la inclusión de sensibilidades *trans* y de reformulaciones genérico-sexuales. Se abordan, a continuación, distintas expresiones de los elementos apuntados en ese esquema.

La androginia es una noción filosófica, espiritual y estética que concilia ideas antitéticas: principio/ fin, caos/ totalidad, masculino/ femenino, bien/ mal, unidad/ separación, y cuyos fundamentos y expresiones mítico-teológicas y psíquico-arquetípicas han sido estudiadas por Carl Gustav Jung (2005[1941]) y Mircea Eliade (2008[1962]), además de constituir referentes culturales de escisión corporal de una unidad primigenia pendiente de restitución en el mito platónico relatado en *El banquete*, en el mito adánico de la creación del hombre y la mujer y en el Rebis alquímico. Suele representarse la androginia mediante una figura que sintetiza, reúne o se desdobra en ambos géneros, y que lo hace sincrónica o diacrónicamente (Libis 2001[1980], pp. 113, 166). En su seno, se suele diferenciar entre aquellas representaciones asexuadas de sublimación y superación de la sexualidad humana y aquellas otras hipersexuadas propias de iconografías hermafroditas y de inmadurez/insatisfacción sexual (Libis 2001[1980], p. 123-126; De Diego 1992, pp. 35-46).

Se puede identificar, asimismo, en la androginia una vertiente luminosa -de compleción, armonización, perennidad y potencia- y otra sombría -de disyunción, duplicidad, abyección, disolución y transgresión de la norma corporal y social- (Libis 2001[1980], pp. 99-200). Siguiendo estos preceptos, en su transcripción cinematográfica es expresión de bisexuación simbólica, de connivencia fluctuante e indiscernible de géneros y sexualidades en heroínas hollywoodenses de los años 1930 como Greta Garbo o Marlene Dietrich (Haskell 1974[1973], pp. 106-116, Bruzzi 1997, pp. 173-176; Bell-Metereau 1993[1985], p. 70)¹⁴⁹, de unión fusional en parejas fílmicas como la de *El séptimo cielo* (*7th Heaven*, Frank Borzage, 1927) (Dumont 2001[1993], pp. 14, 24-31, 145); pero también de gemelidad, persecución y sustitución por el doble, de desvanecimiento, amalgama o vampirización en el expresionismo de *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Stellan Rye y Paul Wegener, 1913) (filme que estimula el estudio sobre el doble de Otto Rank 1982[1914]), en el imaginario claustrofóbico de *Les Enfants terribles* (Jean-Pierre Melville, 1950) a partir de la novela de Jean Cocteau, y en la filmografía de cineastas como Iván Zulueta (Heredero 1989, pp. 165, 191-192, 219-235), por poner sólo algunos ejemplos.

¹⁴⁹ Según Camille Paglia (2006[1990], pp. 585-586) el estrellato constituye una imagen andrógina.

Junto a la distinción formulada por Libis, Camille Paglia (2006[1990]) diferencia entre una androginia ctónica, originaria de los cultos matriarcales primitivos ligados a la tierra y a la fecundidad, a lo instintivo, que queda simbolizada en la unión sexual y en la gravidez materna; y otra androginia apolínea, impregnada del racionalismo occidental, que le confiere inmaterialidad y una búsqueda elevada de pureza y perfección, vaciándose de sexualidad en la dualidad de género de hermanos mellizos y en la idealización del vínculo amoroso. A partir de esta dicotomía Paglia ha hecho un recorrido de la evolución en la representación del andrógino en las literaturas angloamericana y francesa recalando en manifestaciones renacentistas, románticas y decadentistas. Con un contenido político más explícito y a partir de ejemplos extraídos de las artes visuales, Estrella de Diego (1992) analiza la estrategia andrógina en relación al feminismo y constata su fracaso a comienzos de los años 1990.

De orígenes tanto rituales y vinculados a cultos andróginos como populares (Baker, 1994[1968], pp. 23-25; Ackroyd 1979, pp. 89-95), el disfraz sexual se ha constituido desde la antigüedad en una convención teatral que luego pasaría a la cinematografía. De hecho, la ficción de género en la escena ha servido de epítome del artificio dramático, al no sólo interpretar un personaje sino también su género (Cocteau 1950[1926], p. 260; Sartre 1952, pp. 561-563) y, cuando se trata de un disfraz temporal, es un eficaz instrumento dramático y narrativo para desencadenar, articular y/o resolver intrigas (Freeburg 1915, pp. 5-18, 202; Kott 1969[1961], p. 305; Bravo Villasante 1976[1955], p. 135).

Refiriéndose a la delimitación entre ficción de género y disfraz temporal en sus variantes femeniles, Roger Baker (1994[1968], pp. 14-16) ha distinguido entre “disfraz verdadero” [*real disguise*] o suplantación femenina [*female impersonator*], cuando el género del intérprete, a pesar de contradecir el de su personaje, no tiene valor de disfraz en la diégesis, como sucedía en tradiciones escénicas monosexuales con actores interpretando papeles masculinos y femeninos; y “disfraz falso” [*false disguise*] o transformismo [*drag queen*], cuando el género de intérprete y personaje coinciden pero adopta pasajeramente la apariencia del género opuesto ante otros personajes, circunstancia finalmente desenmascarada en la trama. Mientras el disfraz verdadero, reglamentario en el teatro grecorromano y medieval, desapareció progresivamente en el Renacimiento europeo con la incorporación de la mujer a los escenarios, reapareciendo desde entonces de forma relativamente esporádica¹⁵⁰; el disfraz falso ha seguido vigente, oscilando según los gustos y la permisividad de cada época¹⁵¹.

Frente a la convención de aceptar el disfraz verdadero como si no existiese enmascaramiento y obviando supuestamente su aportación semántica, en el disfraz falso

¹⁵⁰ En Sánchez Salas 2012, p. 138 se dan algunos ejemplos emblemáticos y aislados de “disfraz verdadero” en el teatro europeo: el de Sarah Bernhardt y Núrria Espert haciendo de Hamlet, Ana Mariscal de Don Juan (en 1945) e Ismael Merlo de Bernarda Alba (en el montaje de Ángel Facio de la obra de Lorca en 1976). A diferencia del teatro europeo, el *kabuki* conserva la tradición del disfraz verdadero hasta la actualidad e influyó al cine japonés de las dos primeras décadas del siglo XX, que recurrió a sus *onnagata* para interpretar los papeles femeninos antes de empezar a incorporar actrices.

¹⁵¹ Como referentes de “disfraz falso” cabe señalar su frecuente aparición en el Teatro del Siglo de Oro y en la Revista y el teatro de variedades del S. XX.

el juego in/visibilidad del género disfrazado es clave. Al teorizar sobre este último tipo de representaciones, varias autoras distinguen entre “travestismo” -caracterización mimética y realista en el género del vestido- y “*cross-dressing*” -caracterización hiperbólica que contrasta género indumentario, fisiología e identificaciones íntimas (Straayer 1995, p. 407 en referencia a Esther Newton¹⁵²). Las contradicciones visualizadas por el *cross-dressing*, sin embargo, podrían cuestionar la esencialidad y estabilidad del género y de la diferencia sexual sugiriendo su artificialidad cultural. Según Judith Butler (2007[1990], pp. 27-29, 37, 267-271), la descontextualización y recontextualización paródica de la práctica imitativa y performativa del género en este tipo de interpretaciones (por ejemplo, en la actuación *drag*) ilustrarían que no existe un género verdadero y original, sino un efecto de verdad elaborado discursivamente en torno al cuerpo y que ha sido internalizado desde la infancia¹⁵³.

En el plano ficcional, los vaivenes de género alcanzan su paroxismo como instrumento dramático con la puesta en abismo que supone el “disfraz retroactivo” [*retrodisguise*] (Freeburg 1915, pp. 11-12), o encadenamiento intrincado de disfraces sexuales opuestos en un mismo personaje que restaura, momentáneamente, el género encubierto. Esto sucede -además de con la shakespeariana Rosalinda que simula ser Gánimedes y, bajo esta identidad, juega a vestirse y actuar como Rosalinda ante Orlando en *Como gustéis*- en la película *¿Víctor o Victoria?* (*Victor/Victoria*, Blake Edwards, 1982), donde Julie Andrews hace de soprano que finge ser un hombre gay y que actúa como imitador de mujeres. El frenesí se exagera aún más en los “disfraces intermitentes”, pauta de rápida y reiterada alternancia entre disfraz e identidad real del personaje para estar presente en dos acciones que ocurren simultáneamente en espacios contiguos. Se identificaría como *gag* que incrementa la fisicidad y complicación de la acción en tramas de disfraz temporal justo antes de la resolución (Straayer 1995, pp. 410-414). Sobrepasando la noción de disfraz, se recurre a la intermitencia en las transformaciones incontroladas entre personalidad virtuosa y criminal a medida que avanza la narración en adaptaciones y recreaciones fílmicas de *El extraño caso del doctor. Jekyll y el señor Hyde*, de Robert-Louis Stevenson, como la dirigida por Roy Ward Baker para la Hammer en 1971, que implica además una metamorfosis sexual¹⁵⁴. La intermitencia sirve igualmente para visualizar una percepción disociada entre la identidad de género y la apariencia de género en *Odio mi cuerpo* (León Klimovsky, 1974). Concretamente, en el encuentro amoroso entre la protagonista y su compañera de piso visto en montaje alternado y plano/contraplano. Por momentos, desde la perspectiva subjetiva heterosexual del cerebro masculino, sería la unión de un hombre y una mujer pero, cuando

¹⁵² Más confusa es la distinción en Bruzzi 1997, p. 149 al apoyarse en Marjorie Garber que asimila ambos conceptos como disrupción y en Robert Stoller que sexualiza el travestismo y desexualiza el *cross-dressing* descartando que sirvan como interrogantes identitarios.

¹⁵³ Más adelante, Butler (2002[1993]a, pp. 68-72) atribuirá a la actuación *drag* un significado psicoanalítico, ligado a la melancolía de género o deseo homosexual reprimido e incorporado como género propio.

¹⁵⁴ El subtexto bi o transexual de filmes que se inspiran en el relato de Stevenson ha sido señalado por Jean-Claude Seguin (2014, p. 90) en relación a *Susana y yo* (Enrique Cahen Salaverry, 1957), a la que considera una precursora encubierta de representaciones *trans* en la cinematografía española.

se entrevé desde el punto de vista puramente físico del cuerpo femenino en el que el cerebro ha sido trasplantado, resulta una escena íntima entre dos mujeres.

Cuando el enmascaramiento atañe simultáneamente a una pareja de género opuesto, se produce un “disfraz recíproco” o “doble disfraz” (Delcourt 1970[1958], pp. 13, 40) - término preferible al de “doble inversión” (Bravo-Villasante 1976[1955], p. 113)-, que lleva a iconografías carnavalescas de “el mundo al revés” y de alteración de roles sociales con cierta ansiedad subyacente, en piezas breves del S. XVII (Buezo 2004, pp. xvi, 62, 136, 148, 179, 206) y en la comedia fantástica de intercambio de sexos *Una señora llamada Andrés* (Julio Buchs, 1970), incursión española en la temática tratada por la comedia americana *Matrimonio al revés / Cocktail de celos* (*Turnabout*, Hal Roach, 1940)¹⁵⁵.

Aunque no necesariamente implique disfraz sexual, a menudo se recurre a él en el “disfraz múltiple” [*multi-disguise*] (Freeburg 1915, pp. 7-8), con continuos cambios de apariencia en *Operación Mata-Hari* (Mariano Ozores, 1968); en el disfraz multiplicado, donde varios personajes usurpan una misma personalidad impidiendo reconocer al auténtico detentador de los farsantes en *Don Gil de las Calzas Verdes*, de Tirso de Molina (Bravo-Villasante 1976[1955], pp. 74-75); y en el transformismo a la manera de Leopoldo Frégoli, con un intérprete encarnando sincrónicamente o en rápida mutación todos los papeles -Buster Keaton en el sueño que abre *El gran espectáculo* (*The Playhouse*, Edward F. Kline y B. Keaton, 1921) (Ginibre 2005, p. 111).

Una forma extrema de disfraz sexual es la concretización de la “estrategia Albertine”, que alude al proustiano personaje homónimo de *En busca del tiempo perdido* cuyo género femenino encubriría su referente masculino y disimularía la expresión amorosa homosexual del autor. Este y otros “palimpsestos” o borrados se asocian igualmente a las adaptaciones cinematográficas de Tennessee Williams (Mira 2008, p. 286). Camille Paglia (2006[1990], p. 674) califica este recurso narratológico de “metátesis sexual” y considera que, aparte de su función de camuflaje, procede de una androginia creativa de quien escribe con la que se traspasan las limitaciones de género que la sociedad impone a la expresión.

La noción de disfraz sexual descrita hasta aquí muestra sus límites cuando se trata de representar identidades e identificaciones *trans* e intersexuales. La diferencia entre *pasar* o no dentro del género deseado o impuesto, entre mostrar o no la transición por distintos géneros, entre poder expresarse o no acorde al género sentido adquiere entonces implicaciones más íntimas y sociales. Al ceñirse únicamente a representaciones realistas, se constata que la mayoría de protagonistas *trans* e intersexuales en el cine de más alcance comercial los siguen haciendo intérpretes presumiblemente cisgénero (sin discordancia entre género asignado al nacer y género sentido) caracterizados y seleccionados por su apariencia andrógina y por sus dotes interpretativas, que usan su propio género con un valor indicial, como intuyen Marjorie Garber (1992, p. 116) y Jean-Claude Séguin (2014, p. 98).

¹⁵⁵ Hay un análisis de *Matrimonio al revés* en Parker Tyler (1972, pp. 212 y 214-215) como visualización de la homosexualidad. A la iconografía de “el mundo al revés” se refiere Estrella de Diego (1992, pp. 78-79) como reacción a reivindicaciones feministas.

La popularidad de los intérpretes cisgénero que hacen papeles *trans* e intersexuales –igual que en representaciones de disfraz sexual-, dificultaría, en principio, la verosimilitud de la caracterización. Los rostros menos conocidos, en cambio, la favorecerían (Straayer 1995, p. 407; Fouz y Martínez, 2007, p. 225 nota 5).

En contraposición a la elección de intérpretes cisgénero, la interacción semiótica entre el género de quienes actúan y el de los personajes varía al recurrir a intérpretes *trans* e intersexuales, siendo su selección para papeles sobre sus propias vivencias una reivindicación reiterada por estos colectivos y ocasión para una mayor sinceridad en la representación (Fouz y Martínez, 2007, p. 139; Bornstein 1994, pp. 91-92).

2.4.2.- Categorías supragenéricas

En el cine se han ido delimitando cuatro grandes tradiciones en la representación del disfraz sexual, de la androginia y de identificaciones *trans* e intersexuales.

- *El disfraz sexual utilitario*

Las representaciones de disfraz sexual utilitario en la pantalla han sido consideradas “narrativas de progreso” [*progress narratives*] por Marjorie Garber (1992, pp. 67-71) ya que justifican la impostura en la lucha por la supervivencia y en el desarrollo individual excluyendo deseos más allá de estándares tolerados de género y sexualidad. Estas mismas representaciones, heredadas de la tradición literaria y teatral, han sido denominadas “cine de travesti temporal” [*temporary transvestite film*] por Chris Straayer (1995, pp. 402-427) dado el carácter momentáneo del camuflaje de género.

Dentro del disfraz sexual utilitario se incluyen géneros cinematográficos muy diversos, en los que varía la predominancia y connotación del disfraz varonil: más común en relatos de aventuras, revalorizador y potenciador de la sensualidad; y del disfraz femenino: tendente a la farsa, presentado como denigrante y carente de atractivo erótico (Haskell 1974[1973], pp. 112, 129; Slide 1986, p. 67; Doane 1991[1982], pp. 24-25; Stacey 1991, p. 102; Paglia 2006[1990], p. 618). En una línea revisionista, sin embargo, Rebecca Bell-Metereau (1993[1985], p. 67) relativiza el supuesto prestigio de la mujer vestida de hombre frente al desprestigio del hombre vestido de mujer exponiendo que la percepción del disfraz depende en gran medida de su aceptación voluntaria o no, y de la reacción a favor o en contra de otros personajes.

En sus usos ficcionales, el disfraz varonil permite a la disfrazada la subsistencia económica y acceder a ciertos empleos -el de periodista deportivo en *Her Life as a Man* (Robert Ellis Miller, 1984)-, le da la posibilidad de estudiar -en una escuela talmúdica en *Yentl* (*Yentl*, Barbra Streisand, 1983)-, o le ofrece una movilidad sin restricciones tanto en tipologías bélicas en defensa del honor, de la patria, en auxilio del amado y siguiendo identificaciones viriles¹⁵⁶ como en la tipología de la dama-paje que, al abrigo de su falsa

¹⁵⁶ Estas tipologías bélicas quedan plasmadas en recreaciones del *Romance de la doncella guerrera* como el cortometraje animado de Julio Taltavull en 1974 y el largometraje folclorista *Silvestre* (*Silvestre*, João

identidad, sirve al noble señor al que ama en, por ejemplo, la shakespeariana *Noche de Reyes* y en sus antecedentes italianos bajomedievales y renacentistas (véanse los orígenes literarios de las tipologías bélicas y de la dama-paje en Freeburg 1915, pp. 39-47; Kott 1969[1961], p. 305; Bravo-Villasante 1976[1955], pp. 13-44; sobre *Yentl*, léase Garber 1992, pp. 77-84; hay referencias a *Her Life as a Man* en Straayer 1995).

Aunque desde los años 1960 hasta mediados de los años 1990, Rebeca Bell-Metereau (1993[1985], pp. 204-297) observó una reducción drástica del número de ficciones con disfraz varonil en la cinematografía estadounidense ante la expansión de una androginia vestimentaria y comportamental y la consolidación de un mayor acceso de las mujeres a ámbitos sociales anteriormente restringidos al hombre, esta tendencia no excluye momentos de reafloración y nueva notoriedad de este fenómeno como en el primer quinquenio de la década de 1980 ni su significación y distinta evolución en cinematografías no occidentales. La dimensión más crítica del disfraz varonil hacia la desigualdad entre géneros tiene toda su vigencia en países cuyos regímenes políticos continúan oprimiendo duramente a la población femenina, como muestra *Osama* (*Osama*, Siddiq Barmak, 2003), primer largometraje afgano rodado tras la caída de los talibanes. Incluso en Occidente, en los albores del S. XXI, se han seguido adaptando remotas leyendas de jóvenes que visten indumentaria viril en *Mulán* (*Mulan*, Barry Cook y Tony Bancroft, 1998) y en relatos que transcurren en épocas y latitudes menos lejanas como *Albert Nobbs* (*Albert Nobbs*, Rodrigo García, 2011). Sin excusa historicista, otros filmes ambientan episodios de disfraz varonil en el mundo contemporáneo, como *Leo* (José Luis Borau, 2000).

Al acercarse a la vertiente de simulación femenina, esta cuenta con el precedente plautiano del “muchacho vestido de novia” [*boy bride*] que burla a un anciano lascivo y con el referente renacentista del amante que se introduce con indumentaria femenina en el lecho ajeno (Freeburg 1915, pp. 47-49). Del primero ya se ha sugerido el modelo de *Cásina*, ampliamente emulado. Del segundo se pueden citar episodios de adaptaciones fílmicas de novelas renacentistas como el protagonizado por Junior en *La lozana andaluza* (Vicente Escrivá, 1976). Ahora bien, es otro tipo de farsa el que se ha convertido en paradigma del disfraz sexual utilitario a ojos de buena parte de los exégetas anglosajones (Kuhn 1985, p. 58; Bruzzi 1997, pp. 150-151; Phillips 2006, pp. 51-84). Concretamente, el subgénero que relata cómo un artista desempleado, en peligro, o en ambas circunstancias se disfraza para obtener un trabajo en títulos como *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959) y *Tootsie* (*Tootsie*, Sidney Pollack, 1982). Dichos títulos tienen como antecesora y posible paradigma del canon genérico a *La tía de Carlos*, obra teatral de Brandon Thomas que envejece y desexualiza al “muchacho vestido de novia” –quizá influido por la tipología anglosajona de la dama de la pantomima- y que ha dado pie a innumerables adaptaciones cinematográficas en todas las latitudes (Slide 1986, pp. 69-77; Ginibre 2005, pp. 11-17), actualizándose y/o reinterpretándose en cada nuevo contexto socio-cultural. Entre las versiones menos ortodoxas figura la mexicana *La tía de las muchachas* (Juan Bustillo Oro, 1938), en la

Cesar Monteiro, 1981), y en las adaptaciones fílmicas de la vida de un personaje histórico, Catalina de Erauso, tituladas *La monja alférez*: la de Emilio Gómez Muriel, en 1944, y la de Javier Aguirre, en 1986.

que se transgeneriza el disfraz sexual cuando, para forzar a un personaje a hacer de la *falsa* tía, se le administran hormonas femeninas mientras duerme, circunstancia que enmarca la trama en el contexto científico de los avances endocrinos de las primeras décadas del siglo XX.

Abordando aspectos narratológicos del disfraz utilitario tanto en su vertiente varonil como femenino, dos elementos altamente codificados dan la clave de su funcionamiento. Primero, una estructura narrativa circular de ensoñación, paréntesis carnalesco, aventura extraordinaria o regresión a un imaginario edénico andrógino y prenortativo. Una evasión que comienza con la adopción del disfraz por necesidad y que genera complicaciones adaptativas y equívocos situacionales crecientes hasta que se precipita la revelación de la *verdad* biológica a través de convenciones teatrales: quitarse la peluca, una exposición anatómica, las trampas de quienes desconfían de la máscara fingida, las aclaraciones al confluir en el mismo espacio intrusos y personaje *auténtico*. La historia concluye generalmente con la restauración de la diferencia sexual que posibilita la pareja heterosexual (Kuhn 1985, pp. 57-61, Garber 1992, p. 70; Straayer 1995, pp. 403-410; Phillips 2006, pp. 51-84).

El segundo elemento definitorio de esta categoría es la articulación del punto de vista narratológico a favor de la audiencia –“ver detrás” [*view behind*] según Annette Kuhn-, al encontrarse el público al corriente del disfraz desde el principio mientras que las apariencias engañan a otros personajes. De este modo, la audiencia, cómplice, se ríe con ironías dramáticas, malentendidos, apartes y dobles sentidos, o teme que el personaje disfrazado sea reconocido (Freeburg 1915, pp. 15-16; Kuhn 1985, pp. 61-63; Straayer 1995, p. 407; Phillips 2006, pp. 19, 53).

- *La posesión de lo femenino: el thriller*

Esta categoría no entra en la definición de disfraz sexual sino de posesión esquizoide y abyecta de la subjetividad masculina por una figura femenina fallecida, generalmente materna, gemelar o ánima perversa, que anula su identidad y le impulsa a cometer crímenes (Phillips 2006, p. 86). Aunque Alfred Hitchcock y Tod Browning ya habían asociado suplantación femenina y mente criminal en los años 1920 y 1930 (Russo 1987[1981], p. 37; Bell-Metereau 1993[1985], p. 39, 131), el epítome y filme fundador por su impacto de esta corriente vinculada al suspense sanguinolento y a la vampirización feminizante es *Psicosis* (*Psycho*, A. Hitchcock, 1960), con sus secuelas, homenajes, plagios, recreaciones y deformaciones (Bell-Metereau 1993[1985], pp. 129-145 y 187-190; Ginibre 2005, pp. 223-235; Phillips 2006, pp. 85-114). Su influencia se extendería igualmente sobre títulos españoles como *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964), y sobre géneros como el *giallo* y el terror hispánico, siendo apreciable en *Una libélula para cada muerto* (León Klimovsky, 1974) y en *El asesino de muñecas* (Michael Skaife [Miguel Madrid], 1975).

Como en la categoría descrita en el apartado anterior, en estos filmes se configura una estructura narrativa circular, el reverso oscuro del disfraz sexual utilitario según John

Phillips (2006, p. 85). Construyen una pesadilla que se inicia al regresar el personaje perturbado al lugar en que se originó su disociación de género, al irrumpir otros personajes en su territorio, al producirse un renovado conflicto entre su lado masculino y femenino y/o seguir los rígidos dictados morales que interiorizó de una figura tutelar materna. La trama transcurre sin que se vea a quién pertenece la mano ejecutora de los sucesivos crímenes y que, según indicios vestimentarios brevemente mostrados, parece femenina. Sólo al lograr frenar a la asesina, se descubre simultáneamente quién es, su género y el origen de sus impulsos mortíferos: se trata de un hombre travestido y patológicamente alienado por un trauma íntimo o familiar (Kuhn 1985, pp. 58-59; Phillips 2006, pp. 20, 85).

Desde un punto de vista narratológico, este esquema de restricción del saber de la audiencia, equiparado al de los personajes de la trama –“ver con” [*view with*] según terminología de Annette Kuhn- mantiene la incógnita hasta alcanzar un desenlace basado en la sorpresa, posible aportación del teatro jacobino inglés a la dramaturgia del disfraz que Hitchcock repopularizó desde los años 1960 (Freeburg 1915, pp. 12-14; Kuhn, 1985, p. 63; Bell-Metereau 1993[1985], pp. 130-132; Phillips 2006, pp. 19-20).

- *Docudramas y ficciones de las vivencias trans e intersexuales*

Es una categoría heterogénea, que combina rasgos de película biográfica (*biopic*), novela de aprendizaje (*bildungsroman*), documental dramatizado, drama sensacionalista y/o ficción comprometida políticamente. Se caracteriza por la humanización del personaje *trans* y/o intersexual y por la simpatía (en algún caso, empatía) que despiertan su autoafirmación y el choque, a menudo dramático, con inflexibles normas sociales. Como categoría ha sido menos estudiada que las anteriores y con una menor homogeneización en su corpus y periodización: Rebecca Bell-Metereau (1993[1985], pp. 169-174) alude a caracterizaciones más humanas desde los años 1970, John Phillips (2006, p. 115) habla del incremento de esta tendencia en los años 1990, Roger Baker (1994[1968], p. 10) reseña también la aparición de nuevas tipologías de relato en los años 1992-1993 y J. R. Miller (2012, pp. 162-229) analiza filmes producidos desde mediados de esa década.

Hasta fechas relativamente recientes, y aún hoy, el grueso de estos docudramas y ficciones se inspira en historias de vida reales recogidas en (auto)biografías, en la literatura clínica o en sucesos notificados por la prensa; y *focaliza* su argumento en las transiciones y búsquedas personales que emprenden las personas *trans* e intersexuales para vivir acorde a los géneros y sexualidades con los que se identifican definitiva o temporalmente. Para diferenciar entre esta noción de *focalización* y la de *desfocalización* se ha tenido en cuenta su aplicación en las modalidades oculta, reivindicativa, desfocalizada e integrada de las representaciones sucesivas de la homosexualidad en el cine español descritas por Juan Carlos Alfeo (1999, pp. 287-304). Una teorización que guarda una cierta simetría con el análisis de las representaciones *trans*, también en el cine español, efectuado por Santiago Fouz y Alfredo Martínez (2007, p. 160). Estos autores distinguen un enfoque *patológico* en el tardofranquismo, seguido de uno *político* en la

transición y postransición, y de otro más *ligero* –si bien se pueden encontrar algunas propuestas arriesgadas- a partir de los años 1990.

La estructura narrativa de los filmes *focalizados* en el autodescubrimiento y encaminamiento hacia una opción de género y sexualidad puede ser lineal o circular. Siguiendo la lógica del “discurso del sexo verdadero” aplicada a la intersexualidad (Foucault 2014[1978], pp. 9-21) y de la “narrativa clásica de la transexualidad” (Prosser 1998, pp. 99-134), hay tramas con una progresión lineal orientada teleológicamente hacia la imposición de una reasignación o hacia la adquisición plena del género deseado y sentido como propio. En ellas, o bien la intervención quirúrgica y legal es la culminación de la historia o bien constituye el punto medio tras el cual la trama se encamina a constatar la exitosa o fracasada adaptación psicosocial. Así se puede apreciar en *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977) y en *Mystère Alexina* (René Féret, 1985), respectivamente.

Se distancian de los relatos lineales las lógicas fragmentadas y pluralizadas de las propuestas narrativas transgénero (Stone 2006[1991], pp. 224-229 y Bornstein 1994, pp. 3-4, 12-13) y las lógicas circulares de filmes influidos por las narrativas autobiográficas de personas intersexuales publicadas desde mediados de los años 1990 (en Cabral 2006, pp. 69-90, se esbozan sus principales rasgos). En estas últimas narrativas, el tiempo prefílmico de la integridad corporal del personaje queda interrumpido por el trauma de una reasignación ocultada desde la infancia. Lxs protagonistas descubren este pasado escatimado en un viaje interior, familiar y, a menudo, geográfico entre espacios urbanos y tecnológicos y otros periféricos y naturales. El aprendizaje de lo que les sucedió les permite restaurar el equilibrio emocional y reincorporar simbólicamente las partes perdidas de sí mismxs. Este tipo de narrativa se aprecia en *Both* (Lisset Barcellos, 2005) y *Clouded* (Ajae Clearway, 2007).

Si bien Jay Prosser ya había problematizado que las narrativas *trans* clásicas de las autobiografías se limitasen a una simple linealidad señalando sus dinámicas de redención y restauración, y que eran el resultado de una doble temporalidad y operación narrativa: la de la acción vivida, y la de revivir y dar sentido *a posteriori* a lo vivido para narrarlo; las ficciones *trans* contemporáneas, influidas por la apertura de posibilidades a la que ha contribuido la teoría *queer*, ha diversificado el canon narrativo. Los relatos focalizados en la transición ya no cuentan irrevocablemente el paso de un género unívoco a otro género unívoco y de una heterosexualidad a otra heterosexualidad, sino que exploran géneros menos definidos e historias de homosexualidad *trans* como en *Laurence Anyways* (Laurence Anyways, Xavier Dolan, 2012). Además, algunas narrativas se desfocalizan para vincular identificaciones *trans* con un ejercicio de “duelo e incorporación melancólica” (Nabal 2015, pp. 140-141) de la persona amada fallecida al tiempo que se asume una maternidad masculina en *Todo lo que tú quieras* (Acheró Mañas, 2010) y *Una nueva amiga* (Une nouvelle amie, François Ozon, 2014), filmes que desestigmatizan y exploran con naturalidad el tema de la *corporealización* y *vampirización* de la personalidad masculina por el lado femenino.

Las nuevas narrativas –en las que tienen mayor presencia las vivencias de hombres *trans*- dejan asimismo de hacer un recorrido extenso y totalizador de la biografía del

personaje para profundizar en un período más acotado y en sus problemáticas específicas: la niñez y primeros signos de conflicto entre género asignado y sentido en *Mi vida en rosa* (*Ma Vie en rose*, Alain Berliner, 1996) y en *Tomboy* (*Tomboy*, Céline Sciamma, 2011), la pubertad e inicio de la transición de género en *Tres generaciones* (*About Ray*, Gaby Dellal, 2015), las primeras experiencias homosexuales de un estudiante universitario en *Romeos* (Sabine Bernardi, 2011), la vejez y enfermedad de una transformista en *Morir como un hombre* (*Morrer como um homem*, João Pedro Rodrigues, 2009).

En los docudramas sobre las vivencias intersexuales, el discurso militante *intersex* ha inspirado variantes narrativas en las cinematografías argentina y chilena, centradas en la adolescencia de sus personajes y en las que se busca retratar circunstancias socioculturales locales que difieren de las norteamericanas, plasmando una mayor inaccesibilidad del dispositivo médico-quirúrgico de reasignación temprana en entornos rurales. Cabría citar aquí *XXY* (Lucía Puenzo 2007), *El último verano de la boyita* (Julia Solomonoff, 2009) y *La santa* (Mauricio López, 2012)¹⁵⁷.

El punto de vista desde el que se construyen las películas descritas en este epígrafe es más complejo y variado que en las categorías anteriores (Phillips 2006, pp. 19-20), identificándose secuencias donde la audiencia “ve detrás” y es conocedora de los secretos del personaje con otras en las que “ve con” un personaje la *trans* o intersexualidad de otro personaje –*Juego de lágrimas* (*The Crying Game*, Neil Jordan, 1992)- o participa del refugio imaginario de personajes *trans* e intersexuales ante el rechazo de la sociedad en filmes como *Boys Don’t Cry* (*Boys Don’t Cry*, Kimberly Peirce, 1999) o *Mi vida en rosa* (*Ma Vie en Rose*, Alain Berliner, 1997) (Miller 2012, pp. 221-224).

La combinación de verosimilitud y subjetividad llega incluso a inclinarse hacia este último terreno en el lirismo cruel y paródico de *Pierrot Lunaire* (Bruce Labruce, 2014), que entremezcla *mises-en-âbime* del costoso encaje en una identidad de género no reconocida socialmente y ambientaciones subculturales gays.

- *Voces e imágenes trans e intersex en la no ficción*

Aunque existe una *tradición* documental previa sobre las vivencias de las personas *trans* en la que encajarían, dentro de la cinematografía estadounidense, *The Queen* (Frank Simon, 1968) y *Paris is Burning* (Jennie Livingstone 1992) (Ginibre 2005, pp. 376-377) y de la cinematografía española, *Vestida de azul* (Antonio Giménez Rico, 1983); Joelle Ruby Ryan (2009, pp. 240-299) ha señalado, en oposición a estos tratamientos que bordean la apropiación cultural y el sensacionalismo, o que se limitan a una visión amable y normativa, la emergencia de una categoría representacional reciente constituida por documentales de bajo presupuesto e intención militante en los que las personas *trans*

¹⁵⁷ Sin una aparente influencia de los discursos *intersex* y con una tremenda victimización del personaje intersexual hasta su migración a la ciudad y su *normalización* quirúrgica, se rodó en República Dominicana el largometraje *Hermafrodita* (Albert Xavier, 2009). Problemático en su discurso, el interés del filme reside en que en este país antillano se ha registrado una alta incidencia de ciertas condiciones intersexuales de raíz genética.

participan activamente en la creación, producción y equipo técnico y artístico¹⁵⁸. En ellos se refleja su subjetividad sin un distanciamiento colonizador, tratando temas que les conciernen e interesan. Ryan se refiere concretamente a *Toilet Training: Law and Order in the Bathroom* (Tara Mateik y Sylvia Rivera Law Project, 2003), sobre cómo las personas *trans* afrontan la segregación urinaria por sexo en los aseos públicos¹⁵⁹; a *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria* (Victor Silverman y Susan Stryker, 2005), que recupera la memoria de las revueltas *trans* contra el acoso policial y de los primeros planteamientos asociativos de esta comunidad en San Francisco tres años antes del amotinamiento de Stonewall Inn en Nueva York en 1969; y a *Cruel and Unusual* (Janet Baus, Dan Hunt y Reid Williams, 2006), sobre el traumático encarcelamiento de personas *trans* sin respetar su identificación personal ni sus procesos de transición¹⁶⁰. Aun así, pueden considerarse predecesores de esta última tendencia el vídeo *Linda/ Les & Annie: The First Female-to-Male Transsexual Love Story* (Annie Sprinkle, Albert Jacoma & Jonny Armstong, 1989), un acercamiento a la intimidad sexual y emocional de un hombre *trans* tras una faloplastia, y *Southern Comfort* (Kate Davis, 2001), documental sobre los últimos meses de vida de un activista *trans* cuyo tratamiento de un cáncer de ovarios se retrasó por el rechazo de sucesivos centros médicos a tratarle. Acordes con esta visión empática, en España se realizan *El viaje de Moisés* (Cecilia Barriga, 2003), que retrata la trayectoria vital y entorno de un hombre *trans*; *Escenario doble* (Virginia Villaplana, 2004), que alterna el diálogo con otro joven transexual y una actuación *queer*; y *El sexo sentido* (2014), producido por Televisión Española, que se acerca al día a día de menores y adolescentes *trans* y de sus familias.

En relación a la intersexualidad, documentales como *Hermaphrodites Speak!* (Intersex Society of North America, 1996), *Orchids: My intersex adventure* (Phoebe Hart, 2010) e *Intersexlon* (Grant Lahood, 2012) incluyen historias de vida en primera persona y testimonios de activistas cuya narrativización es muy semejante a la de ficciones fílmicas como *Both* (véanse filmografías en www.isna.org/videos y en Gregori 2016, pp. 59-100).

Quedarían por añadir y desarrollar dos supracategorías adicionales sobre el tratamiento fílmico de la androginia, el disfraz sexual y las vivencias *trans* e intersexuales. La primera de ellas, comprendería sus tratamientos en el cine experimental y en narrativas *underground*, datadas principalmente entre los años 1960 y 1980 (como los estudiados en

¹⁵⁸ Una distinción similar entre estos dos tipos de documental en el ámbito hispánico podría subyacer en Nabal 2015, p. 129.

Aplicando nociones de los estudios poscoloniales, Alejandro Melero (2015, pp. 139-145) ha señalado mecanismos de apropiación y colonización de las voces *trans* en *Vestida de azul* mediante la ficcionalización, desrealización y reconstrucción impostada de testimonios y situaciones reales.

¹⁵⁹ La noción lacaniana de segregación urinaria y las dificultades que acarrea a quienes no encajan con el orden simbólico binario ha sido reflejada en películas mencionadas en este capítulo y reflexionan sobre ella Marjorie Garber (1992, pp. 13-15), Chris Straayer (1995, p. 409), Jack Halberstam (2008[1998], pp. 42-52) y John Phillips (2006, pp. 24-27 y 55).

¹⁶⁰ Las repercusiones de un inflexible binarismo jurídico-administrativo quedan plasmadas cómicamente, como señala Chris Straayer (1995, p. 409), en *La novia era él* (*I Was a Male War Bride*, Howard Hawks, 1949) donde, ante la falta de previsión de que las mujeres militares se casen y repatrien a su cónyuge, el marido se finge mujer soldado para acompañarla a Estados Unidos.

Suárez 1997 y Berzosa 2014). La segunda, la representación y *sexploitation* de personajes e intérpretes *trans* e intersexuales en el cine pornográfico *softcore* y *hardcore*. A ellas -y a sus contrastes a un tiempo regresivos y transgresores políticamente- se ha referido John Phillips (2006, pp. 147-164) y, en relación a la categoría “S” de la cinematografía española de la Transición a la democracia, Alejandro Melero (2017, pp. 151-154).

2.4.3.- Significados políticos

Frente al aura sacra de la androginia, las concretizaciones corporales, vestimentarias y representacionales de ambigüedad, inestabilidad, modificación y alteridad genérico-sexual han sido consideradas como una amenaza potencial para el orden social en la cultura griega antigua, que miró a los cuerpos intersexuales con temor a un castigo divino (Delcourt 1970[1958], pp. 63-66), y en la tradición bíblica judeocristiana, donde la prohibición expresa del Deuteronomio 22:5 de vestir ropa del género opuesto señala estas prácticas como acciones contrarias a la ley divina y suntuaria (Bravo-Villasante 1976[1955], p. 157; Garber, 1992, p. 28; Bruzzi 1997, p. 149). Históricamente, por tanto, la vulneración de la norma dicotómica y unívoca ha sido vista como peligro de subversión, transgresión, invalidación, cuestionamiento, refundación o disolución de todo el sistema (Ackroyd 1979, p. 54; Bruzzi 1997, pp. 148-149), como esa "crisis de la categoría" o "tercer término" que abre nuevas posibilidades (Garber 1992, pp. 9-13; Bornstein 1994, pp. 97-98), como ese elemento de entropía que reconduciría a la confluencia andrógina (Kott 1969[1961], p. 344), como la potencial apropiación y resignificación resistente del género binario a través de su imitación paródica y teatralizada (Butler, 2002[1993]a, pp. 63-68). Por esta misma razón, el disfraz sexual y la ambigüedad sólo han sido tolerados –cuando no se han prohibido- bajo una estricta codificación y justificación (como en el disfraz sexual utilitario), en períodos bien acotados como el carnaval y otras festividades (Bajtín 2003[1987], pp. 4-51; Ackroyd 1979, p. 54), y en espacios delimitados como el escenario teatral (Garber 1992, p. 35). Se considere o no el "tercer término" como avatar de androginia disruptora, su capacidad transgresora puede ponerse en tela de juicio por diluir la diversidad de expresiones de género en una sola alternativa y estabilizar el sistema binario (Halberstam 2008[1998], pp. 49-51), por integrar en vez de combatir aspectos del modelo de género dominante y convertirse en un “nuevo estereotipo normativo”, en objeto de placer vaciado de su anterior potencial transgresor (De Diego 1992, pp. 52-54, 79-80) o porque, dependiendo de sus usos, subvierte o reidealiza las normas de género (Butler, 2007[1990], pp. 270-271; 2002[1993]b, pp. 183-200). El debate, por consiguiente, gira en torno al significado político efectivo de sus manifestaciones culturales. ¿Reafirma un ordenamiento basado en la oposición dual de géneros y la heterosexualidad conteniendo catárticamente su rebasamiento, o amplía los márgenes de expresión genérico-sexual?

En representaciones literarias y fílmicas, la respuesta se ha fundamentado en términos de clausura o apertura narrativa. La clausura conllevaría una restitución sistémica. La apertura daría margen para sobrepasar esquemas preconcebidos y su resolución. Sería una disyuntiva similar a la distinción barthesiana entre "placer" [*plaisir*] y "goce" [*jouissance*], evocada por Annette Kuhn (1985, pp. 55-57); a la oposición por

Leo Braudy entre "medio de clausura" [*closed vehicle*] y "medio de apertura" [*open vehicle*], que estructura los escritos de Rebecca Bell-Metereau (1993[1985], pp. 16, 21-25, 316 nota 1 cap. 2); y, según Stella Bruzzi (1997, pp. xix-xxi), a la visión desexualizada del *cross-dressing*, donde el género del disfrazado nunca se confunde con el disfraz, frente a la androginia, espacio de permeabilidad que hace indistinguible identidad y disfraz y que incorpora un erotismo liberador.

Los exégetas coinciden en que en las representaciones de disfraz sexual predomina la clausura narrativa final, simbolizada por la restauración de la diferencia sexual y de la sexualidad normativa (Kuhn 1985, pp. 56-57, 60; Stacey 1991, p. 103). Ahora bien, no excluyen momentos de apertura antes del desenlace. Un elemento puntual del género propio perturbaría la coherencia del disfraz y otro del género opuesto disturbaría una identidad sexual homogénea (Bruzzi 1997, pp. 157-158). Un "acontecimiento romántico equívoco" [*equivocal romantic event*] en el que tiene lugar un "beso paradójico bivalente" [*paradoxical bivalent kiss*] entre el personaje disfrazado y otro que desconoce la impostura otorgaría al espectador la elección entre creer en el género del disfraz o en el del personaje oculto tras él, entre ver una seducción heterosexual u homosexual (Straayer 1995, pp. 410-414)¹⁶¹. Los espacios de apertura o de vulneración de los códigos establecidos permiten, además, adquirir un "conocimiento peligroso" potenciador de una "reinscripción transgresiva" posterior en el interior del orden restaurado (Dollimore citado en Connor 1994, p. 141).

Aunque el debate clausura/apertura puede plantearse en narrativas *trans* e *intersex* en cuanto a la reproducción o subversión del modelo cisgénero y heteronormativo, a que se muestren una o múltiples posibilidades y deseos, y en relación a que la narrativa se focalice únicamente en la reasignación o presente múltiples facetas del personaje; John Phillips (2006, pp. 16-17) da un paso en otra dirección y se inspira en conceptos de Bajtín para comparar el carácter temporal del disfraz sexual con el permanente de la transexualidad (y de la intersexualidad) considerando que la transgresión del primero, al fin y al cabo una "inversión" reversible de las normas, puede ser fácilmente tolerada por el sistema dominante mientras que la experiencia de la transexualidad, suerte de "hibridación" que reconfigura con continuidad los elementos del sistema se percibe como amenazante¹⁶².

Con estas discusiones de fondo, el interés por explorar las representaciones cinematográficas de disfraz sexual e identificaciones *trans* e intersexuales ha respondido en gran medida a distintas agendas políticas.

¹⁶¹ El encuentro romántico equívoco y el beso a que da lugar tiene una tradición literaria muy anterior a sus manifestaciones cinematográficas. Carmen Bravo Villasante (1976[1955], pp. 16, 107), por ejemplo, describe esta "situación o episodio equívoco" en relación al enamoramiento y ósculo de Fiordespina a Bradamante en *Orlando furioso* (1516-1532) de Ludovico Ariosto al creer, por la armadura que viste esta última, que es un caballero.

¹⁶² Estrella de Diego (1992, pp. 17-18) se refiere a una dicotomía semejante al aplicar al disfraz las nociones de "metamorfosis" e "imitación" de Elías Canetti. Con ellas explica que, aunque el disfraz de género generalmente se reduce a una mera "imitación" transitoria y sin consecuencias, su ejercicio a veces opera una "metamorfosis" profunda en el/la disfrazado/a, cuya perspectiva de género ha quedado transformada por su experiencia en la *piel* del género opuesto.

Como sostiene Jackie Stacey (1991, pp. 102-103), pese a mantener un difícil equilibrio con conservadoras clausuras narrativas, el disfraz sexual interesó al feminismo por su ruptura de estáticas dicotomías de género, por favorecer identificaciones más fluidas de personajes y audiencia, por visibilizar la construcción del género, y por permitir a hombres y mujeres acceder al modo de vivir del otro, concienciándoles a ellos del privilegio masculino y dándoles acceso a ellas a espacios vedados.

Resultan menos favorables, sin embargo, las apreciaciones de críticas como Molly Haskell (1974[1973], pp. 11-12, 23-24, 328-330, 355-359), que denuncian la usurpación masculina de los muy mermados papeles femeninos desde 1950 a través de la camaradería masculina [*the buddy system*], y de caracterizaciones andróginas y sustitutivas de figuras tradicionalmente femeninas.

Ahora bien, el feminismo no sólo ha reflexionado sobre el disfraz del género opuesto, sino también sobre el género propio como disfraz: la mascarada. Tras el histórico ensayo de Joan Rivière (1929), Molly Haskell (1974[1973], pp. 105-106) señala cómo la utilización de actrices como símbolo sexual permite un limitado distanciamiento y burla de la explotación masculina pero teme su apropiación gay, travesti y transexual. Será Mary-Ann Doane (1991[1982], pp. 17-32) quien desarrolle un análisis más en profundidad de la mascarada de feminidad como alternativa para la espectadora frente a la disyuntiva entre la inmediatez de la imagen fílmica femenina y la identificación con personajes masculinos. Por su parte, Estrella de Diego (1992, pp. 82, 185-186, 194-197), con la prudencia escéptica de quien ha constatado el poder asimilacionista postmoderno, ve en la mascarada un posible instrumento de subversión feminista cuando las estrategias andróginas han sido asimiladas estética y políticamente en el orden de género. La mascarada es igualmente polo de reflexión en *performances* y obras visuales del arte contemporáneo (Núñez 1995, pp. 53-60; Quevedo 2014), y enlaza con la teoría *queer* de la performatividad y construcción teatralizada del género.

En paralelo a las reacciones divergentes dentro del feminismo, los estudios gais y lésbicos se han detenido en el disfraz sexual (y en manifestaciones *trans* e intersexuales) para señalar su larga historia de confusión y asociación con la homosexualidad (Garber 1992, pp. 4-5 y 128-131; Ballesteros, 2001, pp. 108-109). Lo han ubicado asimismo entre las primeras expresiones de homosexualidad en la gran pantalla (Russo 1987[1981], p. 6). Han observado cómo el disfraz sexual permitía dobles lecturas, homosexuales y heterosexuales, y visualizaba alternativas sexuales (Straayer 1995, pp. 403, 410-414, 417-419). Por su parte, las figuras de la *drag queen* y del *drag king* se han consolidado como referentes subculturales LGTB y *queer* (Newton 1979[1972]; Halberstam 2008[1998], pp. 257-293).

Desde un análisis transgénero, tanto las representaciones de disfraz sexual como las abiertamente *trans* contienen estereotipos y referentes potencialmente perniciosos que pueden afectar a la autopercepción de la comunidad *trans* y a cómo la percibe la sociedad. Basándose en esta circunstancia, Joelle Ruby Ryan (2009, pp. 50-56, 62-299) analiza cuatro lugares comunes sobre el personaje *trans* que ha transitado de-hombre-a-mujer:

a) el “estereotipo de impostor transgénero”, frecuente en la farsa, que le acusa de ocultar el género asignado al nacer por intereses personales y de generar pánico en personas cisgénero al descubrirlo, sin tener en cuenta que *pasar* dentro del género sentido y reasignado puede ser una cuestión de supervivencia;

b) el “estereotipo de transgénero nodriza” [*mammy*], que le presenta como figura nutricia y entregada al bienestar de los personajes cisgénero olvidándose de los suyos propios, y que es aplicable a la amiga afroamericana del personaje de Penélope Cruz en *Woman on Top* (*Woman on Top*, Fina Torres, 2000);

c) el “estereotipo de transgénero monstruoso” en los *thrillers*, que le convierte en sanguinario psicópata cuando la población *trans* es, por al contrario, víctima de la violencia;

y, como contrapeso a las anteriores imágenes negativas, d) el “estereotipo de transgénero revolucionario” en documentales militantes, que le refleja defendiendo sus derechos y luchando contra la discriminación.

Desde el ámbito militante *intersex*, como en los colectivos anteriores, dos aspectos cobran particular importancia: la sustitución de las imágenes patologizantes y deshumanizadoras de la documentación clínica por otras positivas y humanizadoras de personas de a pie (Dreger 2000[1998], pp. 46-51; 1999[1998], pp. 13-15), y la construcción de un contradiscurso alternativo a la narrativa dominante. Se trataría, aplicando al cine el esquema teórico descrito por Alice Dreger (1999[1998], pp. 5-22) -y una vez superada la "era de las gónadas" [*Age of Gonads*] como determinante del sexo *verdadero*-, de ilustrar las historias de vidas dañadas en la "era de la cirugía" [*Age of Surgery*] de reasignación sexual temprana y su laborioso camino de curación y búsqueda personal proponiendo que se sustituya este modelo por el de la "era del consentimiento" [*Age of Consent*], en el que se restringen y retrasan las intervenciones hasta que las personas intersexuales tienen edad de decidir por sí mismas su género y si desean o no alterar su anatomía. Ambos modelos figurarían en filmes como *Both* y *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) al mostrar, por un lado, a personajes adultos que no tuvieron la posibilidad de elegir y que rectifican literal o simbólicamente el género que les fue asignado quirúrgicamente en la infancia (Rebeca en *Both*, el empleado de la gasolinera en *XXY*), y, por otro lado, a personajes menores de edad que no han sido expuestos a intervenciones médicas pudiendo así optar libre e informadamente en el futuro (Morgan en *Both*, Alex en *XXY*).

Otra convención visual que ha servido de instrumento común a los análisis anteriores es la denunciada por Laura Mulvey (2009[1975], pp. 14-27) en relación a cómo el dispositivo cinematográfico y la narración fílmica clásica favorecen la reproducción de una visión normativa de la diferencia sexual en la pantalla y en la psique del público, constituyendo personajes masculinos activos, dueños de la mirada, y personajes femeninos pasivos, receptores de la misma. Aplicando este esquema al disfrazado de mujer en la farsa, Annette Kuhn (1985, pp. 64-73) ha señalado la cosificación que acompaña a su feminización visual y cómo se invierte esta situación al emerger sus impulsos viriles heterosexuales y recuperar la posición de sujeto de la mirada.

A su vez, los estudios gais y lésbicos han destacado cómo el esquema de placer visual puede cortocircuitar lecturas homosexuales del disfraz sexual apelando a un esencialismo biológico del deseo heterosexual (Straayer 1995, pp. 419-423), pero también cómo puede subvertirlo desde su interior al fomentar una “mirada *queer*” del disfraz, del estereotipo negativo y de personajes heteronormativos (Halberstam, 2008[1998], pp. 201-206).

La mirada ha sido igualmente reconceptualizada desde los estudios transgénero, mostrando Jack Halberstam (2004, pp. 49-69) sus usos opresores y liberadores. La “mirada *voyeurística*” desvelaría la anatomía del personaje *trans* destruyendo sus posibilidades de existencia subjetiva al cosificarlo y favorecer un “rebobinado” [*rewind*] en la mente de la audiencia que desmonta y reconstruye su biografía basándose en el género asignado al nacer y que no siente como propio. Frente a ella, según este autor, la “mirada transgénero” comparte con la persona *trans* su forma de verse a sí mismx, coincide o no con la anatomía, y expresa un sentimiento de comunidad, un universo transgenérico autónomo y ajeno al escrutinio fiscalizador de normativización.

Por último, J. R. Miller (2012, pp. 29-33, 44-45) distingue entre la “mirada transmisógina” que, en la farsa y según el término de Julia Serano, sirve para reírse de la inadecuada feminidad del personaje en posición *trans*; la “mirada transfóbica”, cuando los personajes de los *thrillers* producen miedo y asco a la audiencia; y la “mirada transpatética”, que inspira simpatía y piedad pero no infunde empatía y una conexión más profunda con los personajes.

Apelando a la subjetividad y relatividad de la percepción podría formularse un último tipo de mirada, una “mirada andrógina”, que sería aquella en la que cada observador *lee* de forma distinta el género del personaje indefinido y ambivalente. Este tipo de situaciones han sido señaladas por Camille Paglia (2006[1990] pp. 598, 601-602, 614) en relación a cómo los hombres ven en Séraphita/ Séraphitus una mujer, y las mujeres ven un hombre, en el personaje de la novela de Balzac, de 1834. Sería igualmente una mirada andrógina la dirigida a un personaje cuyo género resulta indefinible por la combinación, mediante el vestido o recursos ópticos, de rasgos masculinos y femeninos indiscernibles.

2.4.4.- Balance

Aunque ya no se puede hablar de la carencia bibliográfica mencionada por Annette Kuhn, mediada la primera década del S.XXI John Phillips (2006, p. 4) se quejaba todavía de la escasez de publicaciones académicas, sobre todo de enfoque transgénero. En los diez años transcurridos, nuevos estudios van colmando la carencia. Uno de ellos (Horak 2016, pp. 3-4) reintroduce la cuestión de explorar la intención y recepción de las representaciones en su contexto discursivo sin que se distorsione su historicidad al interpretarlas desde esquemas contemporáneos. En concreto, la autora se refiere a ensayos activistas que ven un subtexto LGTB en representaciones de disfraz varonil del cine estadounidense de las primeras décadas del siglo XX, apreciación que constituiría un anacronismo respecto a su intencionalidad según los códigos representativos de la época. Sin jerarquizar ambas interpretaciones, pues tan importante es el estudio académico de

los discursos históricos presentes en un corpus fílmico en el momento de su elaboración y primeras exhibiciones como el valor de referente reivindicativo que una representación fílmica puede adquirir para nuevas audiencias a través de sus relecturas¹⁶³, lo que sí se puede constatar en dicho debate es la polisemia de la androginia y del disfraz sexual. Una polisemia que ha quedado patente en este capítulo en las discusiones sobre su conformismo y/o efectividad transgresora y en cómo han sido percibidas diversamente desde sectores del feminismo, y en los estudios gay y lésbicos, *queer*, *trans* e *intersex*.

Dada la amplitud del tema abordado, esta panorámica ha sido necesariamente fragmentaria. Lo ha sido en la relación de autores referenciados y en cuanto a los títulos que refleja, correspondientes a un cine narrativo y testimonial, lo cual deja pendiente una visión de conjunto de un cine más experimental y de terrenos como la pornografía. Los títulos, además, proceden mayoritariamente de cinematografías anglosajonas e iberoamericanas y de la cinematografía española.

En cuanto al ejercicio taxonómico propuesto, cabe matizar que las categorías supragenéricas con las que se busca una comprensión global de estas representaciones no cubren todo el espectro representacional -Laura Horak (2016, pp. 12-13) ha sugerido que los disfraces varoniles de las heroínas fílmicas estadounidenses del primer tercio del siglo XX se corresponden sólo parcialmente con el “cine de travestismo temporal” definido por Chris Straayer- ni son monolíticas, sino que están influidas por los distintos contextos cronológicos, geográficos y socioculturales de su producción y/o recepción. Por ejemplo, la versión mexicana de *La monja alférez*, al adaptar libre y localmente las memorias presuntamente atribuidas a Catalina de Erauso, construye en los años 1940 un relato de disfraz sexual utilitario característico del período clásico del arte cinematográfico y esquivo plantear la identidad de género viril que reclamaba el personaje histórico. En cambio, la versión española realizada cuarenta y tres años más tarde se acerca al docudrama de las vivencias *trans* y sigue más fielmente el supuesto testimonio escrito. Esta comparación diacrónica coincidió con cierta tendencia a que las representaciones de disfraz sexual utilitario o posesión de lo femenino disminuyesen su frecuencia frente a las específicas y explícitamente *trans* (e *intersex*) (Phillips 2006, p. 165). Algo que, si se atiende a series españolas recientes difundidas en televisión o en plataformas de vídeo a la demanda, puede tener repuntes de una tendencia inversa, con los disfraces femeniles farsescos de los protagonistas de *Ella es tu padre* y *Paquita Salas*.

Con el transcurso de los años se ha observado un creciente acceso de las personas *trans* e intersexuales a la discusión académica y a representaciones y discursos fílmicos, como se ha constatado con el desarrollo de los estudios transgénero e *intersex* y en la emergencia de documentales comprometidos con estas reivindicaciones. Pero, fuera de producciones LGTBIQ o simpatizantes, persisten todavía estereotipos y simplificaciones distorsionadoras de la variedad de sus vivencias -se ha criticado por ello al personaje de Jared Leto en *Dallas Buyers Club* (*Dallas Buyers Club*, Jean-Marc Vallée, 2013) (Friess 2014)-, y continúa existiendo una cierta resistencia de la industria cinematográfica a que

¹⁶³ Eduardo Nabal (2015, pp. 120-121) coincide en que es posible conciliar lecturas desde una “óptica actual” y en su “contexto sociohistórico”.

intérpretes *trans* –no sólo cisgénero- hagan papeles protagonistas *trans* de ficción (Pulver 2015). Recientemente, no obstante, la actriz *trans* Daniela Vega ha protagonizado el filme chileno *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017).

PARTE II MÁRGENES EXPRESIVOS EN LA PRIMERA PRETRANSICIÓN (1969-1973): MI QUERIDA SEÑORITA

What is a minor miracle is that the pic got past Spanish censors with almost no cuts, for half of it has Vazquez impersonating a middle-aged provincial woman, a subject normally strictly tabu. (Peter Besas en *Variety*, 01/03/1972, p. 24)¹⁶⁴

Realmente con la censura no ha habido graves problemas. Cada uno de nosotros –Borau y yo- hicimos seis guiones, seis versiones, y la quinta fue la que dimos por definitiva y presentamos a censura. Entonces, de primeras lo prohibieron, pero llegó el pleno y se aceptó sin ningún corte. Pero lo que rodamos fue una sexta versión, en la que había una serie de modificaciones muy importantes, sobre todo en la segunda parte. Y lo único que cortaron en la censura, a película ya hecha, fueron unos fotogramas de la escena de Mónica Randall con López Vázquez, algo realmente mínimo. Hemos tenido mucha suerte. (Declaración de Jaime de Armiñán a Fernando Lara y Diego Galán en *Triunfo*, 18/03/1972, p. 24)

La cita de Armiñán resume perfectamente el núcleo de esta segunda parte de la tesis, centrada en cómo el relato de *Mi querida señorita* fue adoptando diferentes formas en guión y película durante su tramitación administrativa y en cómo superó la barrera de una censura tardofranquista inmersa en una reacción de involucionismo conservador durante el período 1969-1973. El objetivo de las siguientes páginas es desgranar y reconstruir cómo se articularon representaciones y discursos genérico-sexuales en diversos momentos del proceso de creación y, sobre todo, entender los debates ideológicos que las acabaron sancionando y que hicieron visible el cuestionamiento de la identidad sexual y la reasignación de sexo en la que es, probablemente, la primera representación realista de un personaje protagonista con estas características en el cine español.

Para ello, se explora un terreno relativamente inédito: el de los guiones literarios y el control administrativo sobre los mismos, o censura previa, que a menudo ha pasado desapercibido frente a la espectacularidad que tienen los cortes efectuados en la película ya realizada. Poco se ha escrito hasta ahora sobre los materiales literarios de *Mi querida señorita*. Se dispone de un listado de Bernardo Sánchez-Salas (2012, p. 221) que localiza algunos ejemplares del guión; y de una edición crítica supervisada por Catalina Buezo (Armiñán y Borau 2003[1971]) y comentada brevemente por el director de la película (Armiñán 2003). En cuanto a los materiales administrativos del proyecto, aparte de la constatación documental por Teodoro González Ballesteros (1981, p. 324) del único corte de censura que sufrió la película (mencionado también en entrevistas y monografías de Borau y Armiñán), sólo se han hallado dos trabajos introductorios a cargo de Magí Crusells (2007, pp. 168-171) y de Alberto Mira (2008, pp. 61-62) que, por su brevedad, invitan a una profundización más exhaustiva, tal y como es el propósito de las líneas siguientes.

¹⁶⁴ Traducción mía: “Lo que es un pequeño milagro es que la película pasase la censura casi sin cortes, durante la mitad del metraje Vázquez interpreta a una mujer provinciana de mediana edad, un tema habitualmente tabú.” (Besas 1972, p. 24)

Capítulo 3.- Materiales para una reconstrucción genético-discursiva

Mi querida señorita tuvo un largo proceso de gestación desde los primeros argumentos barajados por José Luis Borau y Jaime de Armiñán a mediados de 1970 hasta el estreno de la película en Madrid, el 17 de febrero de 1972. En un tiempo de fuerte control estatal sobre la cinematografía, su evolución y avatares quedaron registrados en expedientes del desaparecido Ministerio de Información y Turismo y de su sucesor, el Ministerio de Cultura, conservados hoy en el Archivo General de la Administración (AGA). Progresivamente, se fueron depositando materiales literarios, documentales y fílmicos en la Biblioteca Nacional (BNE), en la Filmoteca Española (FE), en la Filmoteca de Zaragoza (FZ), en la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (AC), y en la Real Academia Española (RAE).

Gracias a los materiales localizados en estas instituciones ha sido posible la propuesta de reconstrucción histórica emprendida aquí, con un interés particular en el rastreo de las especificidades genérico-sexuales incluidas en las versiones y variantes del guion literario de las que se guarda traza oficial, y en la argumentación discursiva de la Administración franquista sobre las mismas -y sobre la película ya realizada- con vistas a su autorización, con o sin modificaciones, o a su prohibición. Sin embargo, toda aproximación a estas fuentes, por rigurosa que sea, resulta parcial porque, aun contextualizada e interpretada a la luz de la legislación vigente, de estudios previos y de las numerosísimas declaraciones de sus responsables y protagonistas, existen lagunas: la inaccesibilidad y/o posible extravío de documentación relevante; las versiones y variantes del guion de las que no se tiene constancia o que no están depositadas en archivos abiertos a la investigación; los informes oficiales que, a pesar de su detalle, pueden contar con omisiones o incluso medias verdades; y la falta de testimonios escritos relativos a posibles contactos orales informales entre Administración y producción. Tampoco la memoria de testigos de primera mano, muchos de ellos de edad avanzada o recientemente fallecidos, aunque valiosísima, es garantía de veracidad absoluta, pues acechan el olvido, la idealización y la distorsión en estos casi cincuenta años transcurridos¹⁶⁵.

A la vista de lo anterior, se ha tomado la decisión de atenerse al estudio exclusivo de la documentación escrita que imponía el régimen de control oficial de la producción y exhibición cinematográficas, pero sin descuidar su diálogo plural con otras fuentes ni un margen hermeneútico no aferrado a la literalidad. La complejidad y estricta codificación en el seno del aparato burocrático de la Subdirección General de Cinematografía, inscrita en la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo¹⁶⁶, junto a la necesidad de localizar, datar y describir los materiales, aconsejan una parada previa antes de proceder a su comparación, análisis e interpretación discursiva. Se presentarán, en primer lugar, materiales literarios, algunos de ellos de depósito

¹⁶⁵ Vincent Pinel (1985, p. 28) coincide en señalar que pueden tener lugar estas circunstancias cuando se recurre a testimonios de los creadores.

¹⁶⁶ El Decreto 836/1970, de 21 de marzo, por el que se modifica el Decreto 64/1968, de 18 de enero, de reorganización del Ministerio de Información y Turismo (BOE. núm. 80 de 03/04/1970, pp. 5164-5168) mostraba la estructura departamental vigente durante la tramitación administrativa de *Mi querida señorita* en 1971 y durante el primer semestre de 1972.

obligado por prescripción legal y, a continuación, los materiales administrativos generados para y durante su examen y evaluación. Finalmente, se hará un repaso de los materiales fílmicos, videográficos y en disco óptico que se han consultado.

3.1.- MATERIALES LITERARIOS: DESCRIPCIÓN DE EJEMPLARES DEL GUION

Los co-guionistas Borau y Armiñán, en declaraciones a historiadores y periodistas, han hecho hincapié en el elevado número de veces que se reescribió el guion, contando la existencia de hasta seis versiones¹⁶⁷, lo cual da fe del esfuerzo, minuciosidad y perfeccionismo en su elaboración. Pero de cada versión habría además una serie de variantes o estados intermedios¹⁶⁸, a los que no sería ajeno el hecho de que se trate de un proceso de escritura en colaboración.

En la búsqueda documental se han localizado ejemplares de las dos últimas versiones del guion: la fechada el 18 de enero de 1971, que sería la quinta versión de la que habla Armiñán en la cita que abre esta segunda parte de la tesis; y la impresa el 5 de julio de 1971, que se correspondería con la sexta versión y que tendría al menos tres variantes: a) ejemplares impresos y anotados a mano que se habrían utilizado durante la preparación y rodaje de la película en el verano de 1971, b) listas de diálogos mecanografiadas y multicopiadas (una de ellas, con anotaciones manuscritas) que se habrían utilizado en el doblaje de la película en el otoño de 1971 y c) ejemplares cuya utilidad debió de ser meramente burocrática, datables a principios de diciembre de 1971 y que funden acotaciones de la sexta versión con la lista de diálogos. Estas versiones y variantes, como se verá a continuación, son aquellas de las que queda constancia y registro administrativo y a las que se puede acceder en archivos de titularidad pública o en archivos privados con carácter no lucrativo. Al haber sido requeridos para trámites

¹⁶⁷ Según Borau y sus estudiosos hubo cinco o seis versiones (Lorén 1972, p. 14; Corral 1973; Castro 1974, p. 103; Martínez y Marías 1975, p. 38; Tocildo 1975; Heredero 1990, p. 159; Hurtado 1998, p. 578; Carbajo 2009b, p. 321; Sánchez Salas 2009a, p. 343), aunque en una ocasión el cineasta aragonés diga que de esas seis versiones, tres las hizo Armiñán y tres él mismo (Cobos 1973, p. 7). López Vázquez apunta también a seis o siete versiones (en Pérez Gómez 1973c, p. 151). Armiñán en ocasiones llega a hablar de ocho-nueve versiones (en Martínez de Mingo 1997, p. 233 y Armiñán 2003, p. 199) y en otras dice que “hubo que hacer “seis-veces-seis el guion” multiplicadas por dos guionistas (Armiñán 1972, p. 8) o doce guiones al modificar cada guionista los seis borradores (Carreño y Méndez-Leite, 1972, p. 17). Algo similar parece indicar Torres Dulce (2012, p. 968) cuando señala que Armiñán y Borau “escribieron cada uno de ellos hasta seis versiones del guion, y la quinta fue la que logró pasar la barrera de la censura”. También Falo (1972, p. 35) habla de seis versiones, aunque la lectora de *Abc. Blanco y Negro*, Rosario Iglesias (1972, p. 4), cite que “Jaime de Armiñán tuvo que someter tres veces el guión a censura”.

¹⁶⁸ De acuerdo con las definiciones de Almuth Grésillon (1994, p. 246), se entiende por versión “un estado relativamente acabado de una elaboración textual” (traducción mía) y por variantes, los estados cambiantes de una determinada versión que no alcanzan a modificarla sustancialmente y que, en consecuencia, no llegan a constituir una nueva versión. Una descripción similar de versión y variante, aplicada a la catalogación fílmica –no de guiones–, se encuentra en Mazzanti y Farinelli 2001, pp. 1149-1150 al comentar la distinción de ambos términos según las Normas de Catalogación de la FIAF para Archivos Fílmicos de 1991, compiladas y editadas por Harriet W. Harrison para la Comisión de Catalogación de este organismo. Sin embargo, en la nueva edición del Manual de Catalogación de Imágenes en Movimiento (‘The FIAF Moving Image Cataloguing Manual’), de 29 de abril de 2016, escrito por Natasha Fairbairn, Maria Assunta Pimpinelli y Thelma Ross, y editado por Linda Tadic para la Comisión de Catalogación y Documentación de la FIAF, ya no se distingue entre versión y variante de una misma obra, sino entre variantes -alteraciones que no dan pie a un nuevo texto- y obras -al constituirse un nuevo texto-.

oficiales, están dactilografiados o son copias de multicopista a partir de una matriz mecanografiada. Es decir, documentos pasados a limpio y reproducidos de los cuales sólo adquieren estatus de borrador aquéllos que cuentan con anotaciones a mano.

No se tienen referencias de las presuntas cuatro versiones iniciales del guion ni de otras posibles variantes intermedias aunque, dada la meticulosidad de Borau, de la que da prueba la conservación y posterior publicación de las sucesivas versiones del guion de *Furtivos*, no parece infundado suponer que, si realmente existieron esas cuatro versiones, las habría guardado en los archivos de la Fundación que llevaba su apellido¹⁶⁹ y que, tras la disolución de la misma y el fallecimiento del cineasta en 2012, estarían ahora en manos de sus herederos, de compradores de su legado, pendientes de inventariar y catalogar en algún archivo público o habrían sido destruidos.

Se describen ahora, sin más dilación, los ejemplares localizados de la quinta y sexta versiones del guion de *Mi querida señorita*.

3.1.1.- Quinta versión - Guión de 18/01/1971 (136 pág.)

El AGA alberga dos ejemplares de esta versión¹⁷⁰ que, según reza su pág. 136, pertenecían a un lote de cinco, reproducidos por multicopista el 18 de enero de 1971 en Copias Carmen Moreno¹⁷¹. En su portada, alguien había escrito a mano el código del expediente administrativo de guion “2559”, la signatura “C/60509”, y las palabras “pleno” y “Cap. V (I. Especial)” en referencia, respectivamente, a su examen por el pleno de la Comisión de Guiones de la Junta de Censura y Apreciación y al epígrafe de la *Orden de 19 de agosto de 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional* que regulaba la categoría de película de interés especial hasta la entrada en vigor de la *Orden de 12 de marzo de 1971 sobre protección de la cinematografía nacional*. Idénticas anotaciones (a excepción de la omisión del código “C/60509” y de los añadidos del número “102” además de un sello de “Filmoteca Nacional de España”) se leen en la portada de un tercer ejemplar, en posesión de FE (signatura G.874). De ahí que se intuya que obró igualmente en manos de los censores que asistieron al citado pleno y que otro vocablo escrito a mano en su portada, “archivo”, explicaría la razón de su supervivencia. El ejemplar de FE, igualmente una reproducción de Copias Carmen Moreno, no está fechado pero el hecho de que comparta las mismas erratas de edición que los ejemplares del AGA indica que proceden de la misma matriz. Sí que integraba la tirada en cuestión, de acuerdo con los datos de la pág. 136, un cuarto ejemplar consultable en la BNE (signatura T/45750 y numeración “R. 536403”), adonde habría llegado por vía del Registro de la Propiedad

¹⁶⁹ Bernardo Sánchez Salas (2009b, pp. 146-147) y Juan J. Vázquez (2009, p. 11), en sus textos introductorios a la publicación de cuatro versiones del guion de *Furtivos* de 1974 y 1975 y de la novelización hecha por el propio Borau para el nº 4 de la revista *Viridiana* en 1993, señalan cómo en el archivo de la Fundación Borau se conservaban varios ejemplares de cada una de estas versiones y que, algunos de ellos, tenían anotaciones que constituían variantes intermedias entre versión y versión. Es, por tanto, plausible que de *Mi querida señorita* se hubiesen conservado también sucesivas versiones y variantes del guion.

¹⁷⁰ Caja T_(03)121_005 SIGNAGA: 36/05578. Exp Guion 0002559. Signatura 60509.

¹⁷¹ En la pág. 136 del guion, debajo de la palabra “Fin”, se leía textualmente: “Copias Carmen Moreno. C/Murcia nº 26. MADRID. 5 ejem. Mult. R-11. Rex-Rotary. Nº 60-32-14. 18 de Enero, 1971.”

Intelectual¹⁷². Al comparar todos los ejemplares disponibles en los diferentes archivos, se pueden reagrupar hipotéticamente en tres lotes según la circunstancia de que estén o no fechados en la página 136 y del color, azul o marrón, de la encuadernación del lomo y de la portada/ contraportada.

Los ejemplares mencionados hasta aquí están todos paginados, pero sus secuencias no habían sido numeradas. Para facilitar el análisis, citación y comparación con otras versiones posteriores, se ha incorporado entre corchetes una numeración de las secuencias siguiendo el orden lineal del texto y de forma que coincidan con la de esas mismas secuencias o la de las secuencias que las reemplazan en la 6ª versión del guion.

3.1.2.- Sexta versión - Guión de 05/07/1971 (132 pág.)

De nuevo en la BNE (signatura T/45242) se encuentra un primer ejemplar de la 6ª versión con el número de depósito legal M-29197-1971 en su portada, cifra repetida en el dorso de seis fotografías de la película¹⁷³ que lo acompañan junto a la ficha técnica y artística, tal y como era entonces preceptivo para cumplir con dicho trámite cuando se trataba de una obra cinematográfica¹⁷⁴. Con tapas y canto rojo, y subtítulo “versión

¹⁷² De acuerdo con el art. 34 de la *Ley de 10 de enero de 1879 sobre propiedad intelectual* (*Gaceta de Madrid* núm. 12 de 12 de enero de 1879, pp. 107-108) y el art. 34 de su Reglamento del 3 de septiembre de 1880 (*Gaceta de Madrid* núm. 250 de 6 de septiembre de 1880, pp. 763-766), uno de los tres ejemplares requeridos para la inscripción de una obra en el Registro General de la Propiedad Intelectual era destinado a la Biblioteca Nacional. Habría que atribuir este origen a la copia del guión de *Mi querida señorita* de 18/01/1971 conservado en la BNE que en su portada tiene estampado el sello del “Cuerpo Facultativo de Archiveros de la Propiedad Intelectual. Bibliotecarios y archiveros. Registro general” junto a los números “15104[8]” estampado y “90.027” manuscrito de la inscripción definitiva de *Mi querida señorita* en el Registro. Dicha inscripción puede verificarse en la p. 15 del *Suplemento del Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Registro de la Propiedad Intelectual* (BOE núm. 237, de 3 de octubre de 1972) reproducida a continuación: “151.048. “Mi querida señorita” (guión cinematográfico). Jaime de Armiñán Oliver (Jaime de Armiñán) y José Luis Borau Moradell (José Luis Borau). Copias Carmen Moreno (Multi.). Madrid, 1971. Propiedad, los autores.-Madrid, 90.027”. El ejemplar del guión en cuestión tiene, además, una firma manuscrita de difícil lectura, posiblemente de Juan José Mendy, en las pp. 1, 51, 82, 90, 108, 119, 122, 133, 136.

¹⁷³ Son las fotografías siguientes [a las que se ha asignado un título descriptivo]: 1.- Prueba de López Vázquez caracterizado como Adela, 2.- Adela afeitándose delante del espejo (sec. 19), 3.- Juan con el aparcacoches (sec. 45), 4.- Juan e Isabel comiendo magdalenas en la Casa de Campo (sec 59), 5.- Feli y Juan en la pensión (sec. 63), y 6.- Juan disfrazado de Adela intentando huir de la Caja de Ahorros en un taxi (sec. 67). El sello del dorso de la fotografía informa del nombre de la fotógrafa: Mary Delgado, y de la dirección de su estudio.

¹⁷⁴ Los anexos que acompañan al ejemplar del guión coinciden con los descritos en el art. 7º del *Decreto de 23 de diciembre de 1957 por el que se aprueba el Reglamento del servicio de Depósito Legal* (BOE núm. 17, de 20 de enero de 1958, pp. 104-106), gracias al cual se preserva lo publicado en España y se enriquecen los fondos de la Biblioteca Nacional, que estipulaba que “para el depósito de las cintas cinematográficas, las casas productoras entregarán en ejemplar único, la ficha técnica y artística, el guión literario y una fotografía por cada una de las secuencias principales de la cinta presentada”. Un ejemplar único que, siguiendo lo dispuesto implícitamente en el artículo 12 de este decreto, el Servicio de Depósito Legal enviaría a la BNE “para su conservación, catalogación y redacción de la ficha catalográfica impresa”. Traspasadas las funciones del Servicio de Depósito Legal al Instituto Bibliográfico Hispánico en 1970, el art. 30 de la *Orden de 30 de octubre de 1971 por la que se aprueba su reglamento* (BOE núm. 276 de 18 de noviembre de 1971, pp.18572-18576) era prácticamente idéntico (salvo una posible ambigüedad respecto al depósito adicional de la cinta cinematográfica, que *de facto* nunca se realizaría, tal como señala Montserrat Oliván Plazaola en el artículo referenciado en el párrafo siguiente). El art. 39 confirmaba explícitamente a la BNE como receptora del ejemplar depositado.

La web de la BNE <http://www.bne.es/es/Colecciones/Adquisiciones/DepositoLegal/index.html> (consultada el 08/10/2015) y el artículo “Patrimonio cultural, películas cinematográficas y depósito legal”, de Montserrat Oliván Plazaola (*Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, septiembre 2000,

definitiva”, en su pág. 132 figura la fecha del 5 de julio de 1971 en que fue reproducido por multicopista en Copias Carmen Moreno integrando un lote de cinco ejemplares¹⁷⁵.

Se han localizado otros ejemplares. Uno de ellos en la AC. Jaime de Armiñán custodiaba este segundo ejemplar, presumiblemente del mismo lote que los otros dos, con numerosas indicaciones técnicas y modificaciones autógrafas, que utilizó como guión de rodaje¹⁷⁶ y que donó el 15 de noviembre de 2009 a la AC, siendo actualmente consultable en su biblioteca. Dicho ejemplar propiedad de Armiñán refleja varias temporalidades: la anterior al rodaje, a través de la copia pasada a limpio, dactilografiada y reproducida por multicopista, y las de las correcciones previas o simultáneas al período de filmación a través de las anotaciones autógrafas hechas con bolígrafos y rotuladores de distintos colores¹⁷⁷. Constituye, por tanto, una variante evolucionada del ejemplar de la BNE a la par que un guión técnico que segmenta cada secuencia en planos y precisa los movimientos de cámara, que recoge datos y advertencias, que incluye croquis de varias localizaciones para ilustrar el desarrollo en ellas de secuencias concretas¹⁷⁸ y que incluso inserta una viñeta similar a las de los guiones gráficos (*storyboard*)¹⁷⁹.

En 2003, Cátedra publicó una edición crítica de este ejemplar supervisada por Catalina Buezo donde prevalecen criterios de difusión, de facilitación de la lectura a lectores no necesariamente especializados en trasuntos cinematográficos y de acercamiento a la forma del filme estrenado. Se trata por tanto, de una edición crítica mediante reconstrucción que integra en el cuerpo principal originalmente dactilografiado y multicopiado buena parte de los cambios manuscritos (modificaciones de diálogos y acotaciones, acciones detalladas visualmente, especificaciones técnicas como la división

año/vol. 15 número 060) detallan más en profundidad el funcionamiento del depósito legal y permitieron localizar e interpretar la legislación anterior.

¹⁷⁵ En la pág. 132 del guión, debajo de la palabra “Fin”, se leía textualmente: “Copias Carmen Moreno. C/Murcia nº26. Madrid. 5 ejem. Mult. R-11. Rex-Rotary. Nº60-32-14. 5 de Julio, 1971”.

¹⁷⁶ Estas modificaciones hechas en el transcurso del rodaje llevan a Armiñán (2003, p. 199) a señalar lo “equivoco” y “engñoso” del subtítulo “versión definitiva”. Se ha optado por denominar a este ejemplar ‘guión de rodaje’ en vez de ‘cuaderno de dirección’ como lo designa Catalina Buezo (2003, pp. 53, 57) para evitar confusiones con las guías de instrucciones y diarios de reflexiones que muchos directores escriben en el transcurso de los rodajes. En el caso de Armiñán, *Diario en blanco y negro*, redactado durante la filmación de *Al otro lado del túnel* (1994), entraría en la categoría de ‘cuaderno de dirección’.

¹⁷⁷ Según Almuth Grésillon (1994, p. 118), el texto dactilografiado en línea principal coexistente con texto manuscrito en el espacio entre líneas es indicativo de que la temporalidad de lo dactilografiado es anterior a la de lo manuscrito. La anotación de añadidos e indicaciones técnicas en una versión del guión literario se repite en la cuarta versión del guión de *Furtivos* (Vázquez 2009, pp. 13, 183), coescrita, producida y dirigida por Borau. Esto hace pensar que la anotación técnica del guión literario sin preparar un guión técnico *a priori* pudo ser una práctica habitual del cineasta aragonés.

¹⁷⁸ Figuran croquis en a) el reverso de la p. 27 (en bolígrafo rojo, ilustrando la disposición de muebles -la mesa, el piano- y de los personajes -Adela, Isabel- en el comedor y sala de estar de la casa de Adela durante la sec. 19 pp. 28-32 en que tiene lugar la reconciliación de ama y criada), en b) el reverso de la p. 50 (en bolígrafo rojo y rotulador azul, de nuevo describiendo el comedor y sala de estar, aunque también el pasillo, para ilustrar la sec. 34 p. 51 en que estalla la pelea entre Adela e Isabel) y en c) el reverso de la p. 61 (en bolígrafo rojo, donde se muestra la distribución de los muebles -cama, máquina de coser, lavabo- de la que será la habitación de Juan en la pensión Tejero para rodar la sec. 43 pp. 62-64 en la que Chus le muestra la alcoba).

¹⁷⁹ En la parte superior de la p. 33, una viñeta en bolígrafo rojo muestra el desenlace de la sec. 21 con el conserje en primer término a la derecha y, tras haber hablado con él, Charo en segundo término dispuesta a atravesar una puerta con un rótulo superior en el que pone “Dirección”.

Lamentablemente, no se ha localizado hasta el momento el paradero del *storyboard* de *Mi querida señorita*, del que Carlos F. Heredero (1990) reproducía alguna viñeta.

en planos de la secuencia, la escala del plano o el *raccord*), y desplaza como notas a pie de página los fragmentos tachados y sustituidos, los errores gramaticales, sintácticos y ortográficos corregidos y las indicaciones autógrafas marginales. Omite asimismo detalles gráficos: flechas que ponen en relación unas palabras con otras, tachaduras rectificando la división en planos y, por decisión editorial, modifica la numeración original de las secuencias a partir de la número 35 evitando que se aprecie en el cuerpo del texto la discontinuidad que supone la eliminación de dos breves secuencias (sec. 35 y sec. 80). Esta última decisión crea una discordancia respecto a la numeración de otras variantes de la sexta versión adelantándola en dos secuencias en el tramo intermedio del guión y en tres al final del mismo. Al integrarse la publicación del guión reconstruido en un libro con otros guiones y obras dramáticas de Armiñán, tampoco se mantenía la paginación original ni la distribución original del texto en cada página. En este estudio, el análisis del guión de rodaje perteneciente a Armiñán se hará a partir de la fuente primaria, es decir, del ejemplar original de la AC, aunque cotejado con la reconstrucción de Cátedra.

3.1.3.- Lista de diálogos (31 pág.)

No sé, ni lo puedo recordar, qué diferencias separan a la película terminada del guión de rodaje que ahora nos ocupa. Hay un sistema aproximado, pero resulta muy fatigoso: la llamada lista de diálogos. Lo que se dijo en la sala de doblaje y ahora está definitivamente unido a la acción. *Mi querida señorita* no se pudo rodar con sonido directo, ni siquiera con sonido de referencia, porque no había dinero, ni más, ni menos. Quiere decir que, en la mentada sala de doblaje, se añadieron palabras o frases, o se quitaron o no se pusieron. (Jaime de Armiñán 2003, pp. 198-199)

Funcionando como variante de la sexta versión del guión, al menos en relación a la continuidad dialogada, se han hallado en FE (signatura G-4687) ejemplares de una lista de diálogos de *Mi querida señorita* sin datar y mecanografiada, empleada en el doblaje de la película durante el otoño de 1971. En el ejemplar de FE se encuentran algunas frases tachadas y otras añadidas a mano a modo de superíndice que serían *reescrituras* hechas en sala de doblaje y, por tanto, variantes de la variante, fruto de dos temporalidades: una previa al doblaje, la de la transcripción a máquina, base de los diálogos del guión de 12/1971¹⁸⁰ (véase más abajo), y otra elaborada durante el proceso de doblaje, la de la escritura manuscrita a bolígrafo, que se corresponde con bastante exactitud con los diálogos del filme estrenado¹⁸¹. También escritos a mano se observan unos símbolos que precisan el punto de inicio de cuatro rollos de película, y una numeración anotada entre palabras, que debía de

¹⁸⁰ Se presupone que el texto transcrito a máquina de la lista de diálogos es anterior al guión de 12/1971 porque en algunas secuencias de este último los diálogos se juxtaponen sin armonizar los conflictos de sentido con las acotaciones o no se insertan exactamente debajo de la acotación que les daría pie, como si hubiesen sido copiados literalmente de un documento anterior. Las anotaciones manuscritas de la lista de diálogos serían probablemente posteriores al guión de 12/1971 ya que no aparecen reflejadas en él o no quedaron reflejadas en el documento que le sirvió de base.

¹⁸¹ El orden temporal anterior del texto principal dactilografiado sobre el texto manuscrito entre líneas ha sido indicado, como ya se ha mencionado, en Grésillon 1994, p. 118.

facilitar la sincronización de los diálogos con la imagen. Mucho más distanciadas se observan un par de anotaciones a lápiz y en rotulador negro que podrían sugerir la intervención de varias personas sincrónicamente o en el transcurso del tiempo.

3.1.4.- Otra variante de la sexta versión - Guión de 12/1971 (64 pág.)

Se tiene constancia de ejemplares en el AGA¹⁸². Se trata de una variante híbrida, reuniendo las acotaciones del guión estándar de 5 de julio de 1971 -mínimamente actualizadas- y los diálogos de la lista de diálogos tal y como figuraban transcritos a máquina, sin reflejar las anotaciones manuscritas del ejemplar de la lista de diálogos de FE.

Mecanografiado y sin datar, en la portada del guión de 12/1971 conservado en el AGA se indica a mano el N° de expediente administrativo de rodaje (“6-71”), el N° de expediente de guión (“2559”), la versión del guión (manuscrito “2ª versión” y subtitulado a máquina “versión definitiva”) y el asunto dirimido y tipo de comisión (“I. Especial (Pleno)”). Estos últimos datos lo asocian, por tanto, a un segundo examen por la Comisión de Guiones de la Junta de Censura y Apreciación, en la que se habrían tratado cuestiones relativas a la protección económica del proyecto cinematográfico. Sabiendo, como se verá posteriormente, que el pleno que dictaminó sobre este guión se reunió a mediados de diciembre de 1971, parece válido señalar ese mes como fecha orientativa con la que calendar el ejemplar. En su portada figuraba, además, escrita a mano la mención “archivo”, indicando que estaba destinado a conservación.

¹⁸² Signatura CAJA T_(03)121_005 SIGNAGA: 36/05578. EXP GUIÓN 0002559. SIGNATURA 60509.

Tabla 3.1.- Recapitulación de guiones literarios de *Mi querida señorita*

VERSIONES	FECHA	VARIANTES Y SU ABREVIATURA	LOCALIZACIÓN
1ª VERSIÓN	-	-	-
2ª VERSIÓN	-	-	-
3ª VERSIÓN	-	-	-
4ª VERSIÓN	-	-	-
5ª VERSIÓN	18/01/1971	G-18/01/1971	AGA: 2 ejem.
			FE: 1 ejem.
			BNE: 1 ejem.
6ª VERSIÓN	05/07/1971	Ejemplar estándar (G-05/07/1971)	BNE: 1 ejem.
		Guión de rodaje (GR) (actualizado verano de 1971)	AC: 1 ejem.
			Reconstrucción publicada por Ed. Cátedra.
		Lista de diálogos (LD) (otoño de 1971)	FE: 1 ejem.
		Guión de dic. de 1971 (G-12/1971) (Estándar + lista de diálogos)	AGA: 1 ejem.

3.2.- MATERIALES ADMINISTRATIVOS: DESCRIPCIÓN DE INSTANCIAS OFICIALES, DICTÁMENES E INFORMES, Y RECURSOS

La presentación previa a la Administración de ejemplares de los guiones y de copias de las películas era requisito de obligado cumplimiento en el tardofranquismo. Sobre ellos juzgaba y emitía sus dictámenes la Junta de Censura y Apreciación, adscrita a la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos a través de la Subdirección General de Cinematografía.

Se encuentran, en consecuencia, dos tipos de documentos administrativos vinculados a estos materiales literarios y audiovisuales del proyecto cinematográfico: por un lado, los impresos y modelos oficiales de solicitud que rellenaban las productoras y que requerían una serie de anexos; y, por otro, las respuestas de la Administración, sus resoluciones, acuerdos e informes. Con carácter facultativo, se suman a esta relación, por su asiduidad y por estar contemplados en el proceso de tramitación, los recursos interpuestos por las productoras a las decisiones de la Administración. Se procede a continuación a una breve pero necesaria descripción de estos tres tipos de materiales conservados en los expedientes de *Mi querida señorita*.

3.2.1.- Solicitudes de permiso de rodaje y de licencia de exhibición

Los trámites indispensables para la realización y explotación de una película española en el tardofranquismo eran la obtención del permiso de rodaje y de licencias de exhibición¹⁸³. O lo que es lo mismo, someterse a una censura estatal previa y a película realizada, con sus implicaciones ideológicas y económicas.

- *Permiso de rodaje*

La solicitud de permiso de rodaje de *Mi querida señorita* se conserva en el AGA¹⁸⁴. Está firmada por José Luis Borau, en representación de la productora El Imán, el 23 de enero de 1971 y resuelta favorablemente por el Ministerio de Información y Turismo el 1 de junio de 1971. Constaba, de acuerdo con la normativa, de un modelo de impreso oficial debidamente cumplimentado y de una retahíla de anexos¹⁸⁵.

En la instancia de seis páginas la productora solicitante procedía a una recopilación exhaustiva de información sobre el proyecto cinematográfico en las cuatro primeras: señas de la empresa; características físicas de la película prevista: longitud, anchura de banda, color, ratio; protección económica solicitada (cuya decisión

¹⁸³ Su obligatoriedad estaba regulada por los art. 59 y 68, respectivamente, de la *Orden de 19 de agosto de 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional*, vigentes cuando el proyecto de *Mi querida señorita* se presentó a la Administración y que fueron reemplazados por los art. 47 y 54 de la *Orden de 12 de marzo de 1971 sobre protección de la cinematografía nacional*, promulgada durante la tramitación de la película.

¹⁸⁴ CAJA T_(03)121_004 SIGNAGA: 36/05068. EXP. 65.769. SIGNATURA 55761. EXP. RODAJE 6-71.

¹⁸⁵ Las informaciones requeridas en el impreso oficial y los anexos que lo debían acompañar se detallan en los art. 60 y 61 de la *Orden de 19 de agosto de 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional* (BOE núm. 210, de 1 de septiembre de 1964, pp. 11461-11466), y en el art. 48 de la *Orden de 12 de marzo de 1971 sobre protección de la cinematografía nacional* (BOE núm. 94, de 23 de abril de 1971, pp. 6593-6597), promulgada durante la tramitación de *Mi querida señorita*.

provisional por la Administración había sido, en este caso, anotada a mano sobre el impreso); presupuesto estimado; plan de rodaje; equipo de dirección, técnico y artístico; y un breve resumen argumental. La quinta página, que rellenaba la Administración, recogía, en la parte superior, la resolución adoptada tras considerar los informes internos del Negociado de Producción, de la Junta de Censura y Apreciación de Películas y del Sindicato Nacional del Espectáculo; y, en la parte inferior, las advertencias a comunicar a la productora. De los anexos requeridos en la última página (p. 6) del impreso, los expedientes de *Mi querida señorita* conservaban prácticamente todos: a) un par de ejemplares del guión de 18 de enero de 1971 (como debía depositarse por triplicado, es de presuponer que falta uno de ellos); b) una carta de Borau y Armiñán, fechada el 23 de enero de 1971, en la que declaran haber “concedido opción de compra de nuestros derechos como autores del guión cinematográfico titulado *Mi querida señorita* a la productora cinematográfica El Imán”; c) una lacónica nota, anónima y manuscrita, en una hoja de calendario de oficina que decía: “Pedida licencia fiscal de Jaime y conformidad autor”; d) una incompleta relación nominal de los equipos técnico y artístico que fue transmitida por el Negociado de Producción al Sindicato Nacional del Espectáculo en carta de 2 de febrero de 1971; e) el plan de rodaje; f) una carta de Borau, fechada asimismo el 23 de enero de 1971, certificando “que para el rodaje de la película titulada *Mi querida señorita* no necesita de la colaboración de los Ejércitos de Tierra, Mar o Aire, y que si posteriormente hubiere lugar a esa colaboración, así lo manifestará al Estado Mayor Central y a esa Dirección General”; y, por último, g) un presupuesto estimado de los costes, documento exigido cuando el solicitante pedía la protección económica regulada en la categoría de proyecto o película “de interés especial”.

- *Licencia de exhibición*

En el AGA se encuentra también la solicitud de licencia de exhibición presentada por Borau, en nombre de la productora El Imán, el 18 de diciembre de 1971, y su concesión para la primera copia del filme el 28 de diciembre y para sucesivas copias a lo largo de 1972¹⁸⁶. Igual que en la solicitud de permiso de rodaje, para obtener la licencia de exhibición se cumplimentaba un impreso oficial, en el que someramente se describía la película (productora, N° de rollos, N° de metros, género, color, formato de la imagen, director e intérpretes) y en el que se detallaban los anexos que lo debían acompañar. De este modo, junto al formulario y una copia de la película, El Imán adjuntó a) una sinopsis del argumento por duplicado; b) el “permiso de rodaje original” con indicación de sucesivas diligencias; y c) una declaración firmada por Borau en la que certifica que la película se acomoda al guión presentado salvo en una relación de modificaciones que detalla. No figura, sin embargo, en los anexos encontrados en el AGA ninguna declaración manifestando la calificación que, a juicio del productor, corresponde a la película, pero es de suponer que el recurso introducido por Borau el 6 de diciembre en apelación a la denegación del interés especial a este proyecto cinematográfico pudo servir a tal efecto.

¹⁸⁶ CAJA T_(03)121_004 SIGNAGA: 36/05068. EXPEDIENTE 65.769. SIGNATURA 55761. EXP. RODAJE 6-71

3.2.2. - Dictámenes e informes de la Junta de Censura y Apreciación de Películas

En este epígrafe se detalla el formato de los dictámenes e informes de la Junta sobre *Mi querida señorita*, conservados en el AGA¹⁸⁷ y se hace una lista de las sucesivas sesiones de examen y evaluación del proyecto.

En los expedientes cabe diferenciar entre los documentos generados por cada una de las tres comisiones de la Junta de Censura y Apreciación. Los de la Comisión de Guiones fueron los más prolijos en detalles discursivos. Sus informes, nominales y firmados para identificar al informante, constaban de cuatro epígrafes: a) “Argumento”, con un resumen de la trama; b) “Modificaciones y advertencias”, donde los censores recogían los diálogos y páginas del guión que deseaban cambiar, y ponían en guardia sobre los tratamientos visuales a evitar; c) “Informe”, que consistía en el razonamiento conducente a la autorización/prohibición y a la concesión/denegación de la categoría de Interés Especial, si esta había sido solicitada; y d) “Calificación”, con la decisión respecto a censura, justificada en relación a las Normas de Censura Cinematográfica de 1963¹⁸⁸, y sobre apreciación (es decir, protección económica suplementaria), en función de lo dispuesto en los apartados 1º y 3º del art. 3º de la *Orden Ministerial de 19 de agosto de 1964*, mientras esta norma estuvo vigente, y de los apartados 1º y 3º del art. 3º de la *Orden Ministerial de 12 de Marzo de 1971*, cuando la nueva legislación sustituyó a la anterior¹⁸⁹. A partir de las opiniones expresadas en los informes y oralmente durante las sesiones de la subcomisión o el pleno, el secretario levantaba acta, recogiendo el nombre de los asistentes, el resultado de la votación y el acuerdo alcanzado en materia de censura

¹⁸⁷ Estos informes y dictámenes sobre *Mi querida señorita* fueron emitidos por la Junta de Censura y Apreciación hasta agosto de 1972; por su sucesora, la Junta de Ordenación y Apreciación, a partir de esta fecha; y por la residual Subcomisión de Clasificación de la Comisión de Visados durante la Transición. Se encuentran archivados en las siguientes cajas del AGA:

CAJA T_(03)121_004 SIGNAGA: 36/05068. EXP. 65.769. SIGNATURA 55761. EXP. RODAJE 6-71

CAJA T_(03)121_002 SIGNAGA: 36/04216. EXP. 65.769. SIGNATURA 74232. EXP. RODAJE 6-71

En el Archivo Rosa Añover (FE), bajo la signatura AÑO/01/14, se conservan copias aisladas de algunos informes de las sesiones de la Comisión de Guiones de 1971.

¹⁸⁸ BOE núm. 58, de 8 de marzo de 1963, pp. 3929-3930.

¹⁸⁹ El art. 3 de la *Orden de 19 de agosto de 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional* estipulaba: “A los efectos de los beneficios que esta disposición establece para los proyectos y películas de interés especial, se considerarán como tales: 1º Los proyectos que, ofreciendo suficientes garantías de calidad, contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o políticos. 2º Los especialmente indicados para menores de catorce años, por ajustarse a su inteligencia y sensibilidad. 3º Los que con un contenido temático de interés suficiente presenten características de destacada ambientación artística, especialmente cuando faciliten la incorporación a la vida profesional de titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía o, en general, de nuevos valores técnicos y artísticos. 4º Las películas que hubiesen obtenido gran premio en los festivales internacionales de categoría A o sean declaradas de mayores méritos entre las producidas cada año.”

El contenido de este artículo quedaba, en gran medida, intacto en el art. 3 de la *Orden de 12 de marzo de 1971 sobre protección de la cinematografía nacional*: “A los efectos de los beneficios que esta disposición establece para los proyectos y películas de interés especial, se considerarán como tales: 1º Los proyectos que, ofreciendo suficientes garantías de calidad, contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o nacionales. 2º Los especialmente indicados para la infancia. 3º Los que con un contenido temático de interés suficiente presenten características de destacada ambición artística, especialmente cuando faciliten la incorporación a la vida profesional de titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía o, en general, de nuevos valores técnicos y artísticos.”

(autorización o prohibición, modificaciones impuestas y advertencias) y/o apreciación (concesión, denegación o condicionamiento del interés especial).

En lo que se refiere a las decisiones y documentos generados por la Comisión de Censura de Películas, no se han hallado informes individuales en el expediente de *Mi querida señorita*. Sí se pueden consultar los acuerdos. La notificación que comunicaba el dictamen censor era anónima, pues no mencionaba el nombre de los asistentes a la sesión, y contenía tres decisiones clave: la autorización o prohibición de la película, los cortes o alteraciones que se debían efectuar en el metraje, y la calificación por edades del filme. Un segundo tipo de acuerdo, consistente en verificar en nuevo visionado que los cortes de censura se habían hecho conforme a las pautas indicadas, sí recogía el nombre de los participantes en la sesión.

Por último, los informes y dictámenes de la Comisión de Apreciación de Películas vuelven a ser nominales e individuales, contando entre los informantes no sólo con miembros de la Administración, sino también con destacados profesionales del mundo del cine¹⁹⁰ que representan diferentes secciones profesionales del Sindicato del Espectáculo. Los informes constaban *grosso modo* de dos partes: a) la decisión sobre si se concedía o no el interés especial al proyecto, en función de qué apartados del art. 3º de la Orden Ministerial de 12 de Marzo de 1971, y cuántos puntos de subvención se otorgaban en un baremo de 1 a 5 (vigente entre noviembre de 1971 y febrero de 1972) o de 1 a 10 (a partir de esta última fecha)¹⁹¹; y b) un epígrafe titulado, justamente, “Informe”, donde el evaluador exponía su punto de vista y criterios de forma bastante sucinta.

Obviamente, cuando España abolió la censura y pasó a un sistema democrático tras la celebración de elecciones libres y la promulgación de la Constitución de 1978, este tipo de organismos de control de la cinematografía perdieron gran parte de sus funciones y se transformaron completamente, sobreviviendo de modo residual su atribución de clasificar las películas por edades y clase de salas, como se observa, en relación a *Mi querida señorita*, en los informes de 1979 de la Subcomisión de Clasificación, perteneciente a la Comisión de Visados de Películas Cinematográficas del Ministerio de Cultura. En ellos, además de pronunciarse los informantes sobre los puntos citados, continúan teniendo la facultad de exponer las razones que les hacen decantarse por la clasificación dada¹⁹².

¹⁹⁰ Desde la ‘Apertura’ de los años 1960 se buscó una mayor presencia de profesionales cinematográficos para legitimar y restar arbitrariedad política a la asignación de protección económica. José Luis Borau, por ejemplo, había formado parte entre 1962 y 1964 de la predecesora de la Comisión de Apreciación, llamada entonces de Clasificación, que asignaba una categoría a cada filme: Interés Nacional o Especial, 1ªA, 1ªB, 2ªA, 2ªB, 3ª, traducida en un determinado porcentaje de subvención sobre su coste. (Sánchez Vidal 1990, p. 56; Heredero 1990, pp. 54-58; Angulo y Santamarina 2011, p. 107; Sánchez Salas 2009a, p. 338).

¹⁹¹ Según lo estipulado en el apartado 5º de la Resolución de 2 de noviembre de 1971 de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, relativa a las normas que deberán tenerse en cuenta para la concesión de los beneficios de Interés Especial, se podrían otorgar entre 1 y 5 puntos de subvención. Se ampliaron, sin embargo, de 1 a 10 en la revisión acordada por la Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas el 12 de febrero de 1972, lo cual implicó la recalificación proporcional de las películas evaluadas desde que había entrado en vigor el baremo. Una copia de este último documento se conserva en el expediente de *Adiós, cigüeña, adiós* (AGA 36/04217).

¹⁹² El *Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas* (BOE, núm. 287, de 1 de diciembre de 1977, pp. 26420-26423), además de poner término

El análisis de los informes de las distintas comisiones aquí evocadas conlleva a menudo problemas de lectura. Aunque las respuestas están mecanografiadas en algunos de ellos, en la mayoría eran autógrafas o había correcciones manuscritas añadidas en el texto dactilografiado. Desentrañar la caligrafía de cada censor y evaluador, sobre todo sus firmas, es un ejercicio arduo, que requiere releer los informes varias veces, familiarizarse con su escritura, hacer deducciones e hipótesis de lectura y, en los pasajes más oscuros, renunciar temporalmente a descifrarlos o recurrir a un peritaje caligráfico. El ejercicio hermeneútico conlleva igualmente dificultades. La constante remisión al referente, guión o película, obliga a cotejar cada observación con la frase de diálogo o la secuencia aludida. Y, además, hay que tener en cuenta la presencia de varias temporalidades: los miembros de las comisiones pueden haber escrito los informes antes de la sesión, hacerlo durante la misma, o modificar una redacción previa en el curso del debate. Por otra parte, para entender las digresiones y decisiones del informante se necesitan conocimientos histórico-administrativos, legislativos y socio-culturales. No menos importante, en el análisis de estos documentos es inevitable un margen adicional de interpretación subjetiva del investigador al intentar comprender un hilo de pensamiento a partir de argumentaciones insuficientemente desarrolladas y sin el contexto de la discusión oral mantenida durante la sesión de la comisión.

3.2.3.- Recursos contra las decisiones administrativas

En respuesta a la notificación de un dictamen insatisfactorio emitido por una subcomisión de la Junta de Censura y Apreciación, la productora o distribuidora disponía de quince días hábiles para presentar recurso contra la resolución cuando se trataba de un guión o proyecto, y de 30 días hábiles cuando concernía a una película. El dictamen era entonces reexaminado por el Pleno de la Comisión en cuestión, cuyo acuerdo agotaba la vía administrativa¹⁹³. Ante una prohibición definitiva, la única opción era recomenzar el ciclo de examen presentando una nueva versión del guión o una versión modificada del filme (si ésta era aceptada).

En relación a *Mi querida señorita*, interesan los dos recursos que Borau introdujo en nombre de la productora El Imán y que se conservan en el AGA¹⁹⁴. El primero de ellos

a la censura previa y a película vista por parte del poder Ejecutivo, regula la creación de la Subcomisión de Clasificación dentro de la Comisión de Visado de la Dirección General de Cinematografía.

¹⁹³ Así lo disponía el Art. 17. de la *Orden de 10 de febrero de 1965 por la que se aprueba el Reglamento de la Junta de Censura y Apreciación de Películas* (BOE núm. 50 de 27/02/1965, pp. 3101-3105): “Contra los acuerdos de las Subcomisiones, los interesados podrán interponer recurso, que será resuelto por la Comisión correspondiente”.

La Comisión podrá conceder audiencia oral al recurrente cuando estime necesaria la ampliación o aclaración en tal forma del recurso interpuesto.

El recurso deberá interponerse en un plazo de quince días hábiles, contados desde el día siguiente al de notificación del acuerdo, y será resuelto en otro plazo igual cuando se trate de censura de guiones o apreciación de proyectos, a condición de que los interesados presenten con la antelación suficiente el número de ejemplares necesarios para su lectura simultánea por la totalidad de los miembros de la Comisión. En el caso de películas, el plazo será de treinta días, contados a partir del recibo de una copia de la película por la Secretaría de la Junta y su resolución estará condicionada a que la película no sea exhibida antes de que se resuelva el recurso o el recurrente desista de él.”

¹⁹⁴ CAJA T_(03)121_002 SIGNAGA: 36/04216. EXP. 65.769. SIGNATURA 74232. EXP. RODAJE 6-71.

es una misiva fechada el 6 de diciembre de 1971 en la que anuncia la entrega de quince ejemplares de una nueva versión del guión y solicita la concesión del interés especial o su condicionamiento a película vista en razón de los cambios introducidos en guión y película. Se da cuenta de ellos en la relación de modificaciones que acompaña a una carta algo posterior, de 12 de diciembre, donde el productor certifica que la película rodada se ajusta al guión autorizado salvo en los puntos mencionados. El segundo recurso, datado el 24 de julio de 1972, se plantea en reacción a la notificación de la Administración de que sólo le habían sido concedidos cuatro puntos de subvención a título de interés especial. Apoyándose en los premios recibidos, en el favor de la crítica, en la buena acogida por los espectadores y en la excelente recaudación en taquilla, Borau solicita mayor protección y acompaña, en anexo a su carta de recurso, artículos publicados en la prensa española e internacional y la carta de invitación de *Mi querida señorita* al Festival de Chicago¹⁹⁵. Finalmente, un tercer recurso fue introducido por InCine Distribuidora Cinematográfica el 20 de noviembre de 1978 pidiendo que se recalificase la película autorizándola “para mayores de 14 años”¹⁹⁶.

Para cerrar la descripción de los materiales documentales a los que se aludirá a lo largo de este capítulo y a modo de brújula que facilite el seguimiento de la tramitación administrativa de *Mi querida señorita*, se expone en la página siguiente una panorámica cronológica de las sesiones en que el proyecto y la película realizada fueron examinados por la Junta de Censura y Apreciación de Películas o por los organismos equivalentes que la sucedieron. En estas sesiones se generaron los informes individuales y dictámenes que se irán analizando.

CAJA T_(03)121_004 SIGNAGA: 36/05068. EXP. 65.769. SIGNATURA 55761. EXP. RODAJE 6-71.

¹⁹⁵ En concreto, se adjunta la carta de invitación al ‘8th Annual Chicago International Film Festival’, firmada por el director del certamen Michael Kutza, y recortes de prensa (Rubio 1972b; artículos de *Nuevo Fotogramas* (24/01/1972) y *Abc* (28/03/1972); Saultier 1972, Rubio 1972a, Galán 1972, Besas 1972, Carreño 1972, y de Joaquín Aranda en *Pueblo* y *Heraldo de Aragón* (16/05/1972).

¹⁹⁶ CAJA T_(03)121_004 SIGNAGA: 36/05068 EXP. 65.769 SIGNATURA 55761 EXP. RODAJE 6-71

Tabla 3.2.- Línea diacrónica de la tramitación administrativas de *Mi querida señorita*

FECHA	(SUB) COMISIÓN EXAMINADORA	OBJETO DE EXAMEN
23/01/1971 – Solicitud de permiso de rodaje / Censura previa		
10/02/1971	Subcomisión - Comisión de Censura de Guiones Junta de Censura y Apreciación de Películas Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos Ministerio de Información y Turismo	Guión – 5ª versión (18/01/1971)
17/02/1971	Ampliación de informes - Comisión de Censura de Guiones Junta de Censura y Apreciación de Películas Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos Ministerio de Información y Turismo	Guión - 5ª versión (18/01/1971)
03/03/1971	Pleno - Comisión de Apreciación (dictaminó sobre Censura ¹⁹⁷) Junta de Censura y Apreciación de Películas Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos Ministerio de Información y Turismo	Guión – 5ª versión (18/01/1971)
01/06/1971 – Resolución favorable del permiso de rodaje		
06/12/1971 - Recurso solicitando revisión interés especial		
15/12/1971	Pleno - Comisión de Apreciación Junta de Censura y Apreciación de Películas Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos Ministerio de Información y Turismo	Guión - 6ª Versión (Variante de 12/1971)
18/12/1971 – Solicitud de licencia de exhibición / Censura a película realizada		
20 /12/ 1971	Comisión de Censura de Películas División Junta de Censura y Apreciación de Películas Servicio Orientación Cinematográfica Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos Ministerio de Información y Turismo	Película
24/12/1971	Comisión de Censura de Películas División Junta de Censura y Apreciación de Películas Servicio Orientación Cinematográfica Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos	Película Revisión corte censura - rollo 9º

¹⁹⁷ Aunque formalmente se trataba de la Comisión de Apreciación, dirimió también asuntos de censura y los informes individuales tenían el encabezado de la “Comisión de Censura”.

	Ministerio de Información y Turismo	
28/12/1971 – Emisión de la licencia de exhibición de la copia N° 1		
22/01/1972	Comisión de Apreciación de Películas División Junta de Censura y Apreciación de Películas Servicio Orientación Cinematográfica Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos Ministerio de Información y Turismo	Película Revisión Interés Especial en suspenso
12/02/1972	Comisión de Apreciación de Películas División Junta de Censura y Apreciación de Películas Servicio Orientación Cinematográfica Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos Ministerio de Información y Turismo	Ampliación del baremo de Interés Especial de 1- 5 puntos a 1-10 puntos
24/07/1972 – Recurso revisión puntos de interés especial		
11/11/ 1972	Pleno - Comisión de Apreciación de Películas Junta de Ordenación y Apreciación de Películas Dirección General de Espectáculos Ministerio de Información y Turismo	Película
20/11/1978 – Recurso revisión clasificación por edades		
22/11/1979	Subcomisión de Clasificación Comisión de Visado de Películas Cinematográficas Dirección de Cinematografía Ministerio de Cultura	Película

3.3.- MATERIALES FÍLMICOS, VIDEOGRÁFICOS Y DIGITALES

Por coherencia con la minuciosidad crítico-genética con la que se han tratado los materiales literarios y administrativos relacionados con *Mi querida señorita*, se hace necesario desbrozar una panorámica de materiales fílmicos, videográficos y digitales que conforman esta obra; y justificar a partir de qué materiales y versiones se ha efectuado el análisis fílmico en el capítulo 5. Razones de tipo técnico y financiero llevan a que esta no sea sino una primera aproximación a dichos materiales. Para extraer resultados concluyentes habría sido necesario hacer una búsqueda más exhaustiva de materiales en filmotecas no sólo españolas, sino de distintos países y continentes; y poder comparar los materiales fotograma a fotograma. Sin embargo, los resultados obtenidos aportan una primera idea general sobre una reducida muestra de materiales que integran la obra titulada *Mi querida señorita*.

3.3.1.- Materiales fílmicos

Gracias a informes y comunicaciones de los laboratorios cinematográficos¹⁹⁸ en los que estuvieron depositados los materiales fílmicos de preservación y en los que se procedió al tiraje de copias -Madrid Film, entre 1971 y 1991, y Foto Film, desde 1991 hasta que José Luis Borau los habría ido retirando y depositando paulatinamente en la Filmoteca de Zaragoza¹⁹⁹, su ciudad natal- se sabe que, además del negativo original, existen materiales intermedios de preservación. La previsión de elaborar materiales intermedios para evitar el deterioro del negativo original con el tiraje de un excesivo número de copias y con desplazamientos en préstamo fue un hábito de Borau con el que se adelantó a otros productores españoles de la época y con el que mostró, tempranamente, su preocupación por la conservación de los materiales fílmicos (José María Prado en Mutiloa 2009, pp. 292-293). De hecho, la constatación del mal estado en que se encontraba el negativo de otra película suya, *Furtivos* (1975), por haberse tirado a partir de él todas las copias existentes, habría motivado el traslado de sus materiales fílmicos de un laboratorio a otro en 1991 (Angulo y Santamarina, 2011, p. 105).

De las primeras dieciocho copias tiradas a partir del negativo original con anterioridad al 17 de octubre de 1972, y que tenían en un principio 9 rollos cada una, han dejado constancia las declaraciones de los laboratorios Madrid Film que se entregaban para que la Administración emitiera las correspondientes licencias de exhibición y que se conservan junto a ellas en el AGA²⁰⁰.

Una de estas copias sería la de entrega obligatoria a la entonces Filmoteca Nacional –hoy, Española (FE)- por recepción de subvención pública estatal depositada, según ha quedado registrado en este archivo, el 6 de octubre de 1972. Tras el examen de

¹⁹⁸ FE, Archivo J. L. Borau cajas 1.1 y 4.3.

¹⁹⁹ Ana Marquesán (2009, pp. 268-269), directora del Departamento de Investigación y Archivo de Filmoteca de Zaragoza, ha apuntado que “José Luis Borau decidió en 1996 ir depositando progresivamente sus fondos fílmicos en nuestro archivo, para su custodia y conservación, hasta culminar en 2007 con la entrega de los negativos originales”.

²⁰⁰ Consultables en AGA CAJA T (03)121 004 SIGNAGA: 36/05068. EXPEDIENTE 65.769. SIGNATURA 55761. EXP. RODAJE 6-71.

la copia en acetato de celulosa, de segunda generación, se plantea la hipótesis de que sea la copia nº 1, presentada ante censura y en la que se ejecutó el único corte de unos pocos fotogramas que luego se realizaría en el negativo original para descartar la aparición de tales fotogramas en copias sucesivas. Esta hipótesis queda reforzada al redistribuir los 9 rollos originales en 4 rollos dobles cuyos comienzos y finales de rollo coinciden con los de las anotaciones manuscritas en la Lista de diálogos anotada utilizada, probablemente, para el doblaje (FE, G-4687).

Junto a esta copia, se han examinado en Filmoteca de Zaragoza (FZ) siete copias de *Mi querida señorita*, de años y décadas sucesivas, que se tiraron aprox. en 1973, en 1975, en 1978, en 1979, en 1981, en 1985 y en 2001. Todas ellas en acetato a excepción de la de 2001, en poliéster, y la mayoría de segunda generación. En estas copias se han agrupado los 9 rollos originales en 5 rollos dobles, excepto la de 1985 que sólo consta de los rollos 8 y 9 de la distribución original del filme. De la pequeña muestra de copias visionadas se han extraído las siguientes conclusiones en relación a su estructura y continuidad narrativa.

La primera conclusión, como ya se ha podido deducir, es su clasificación según el número de rollos. En la tabla inferior se pueden observar las secuencias de la película que, en cada caso, quedaban incluidas en un mismo rollo (compárese con la tabla 4.1). En las copias con rollos dobles, cuyo fin era facilitar el trabajo del proyccionista en cabina, aún se pueden observar los empalmes de unión en celofán entre rollos sencillos y, a ambos lados del empalme, la escritura raspada en los bordes del celuloide que indicaba el comienzo y el fin de los rollos primitivos.

Tabla 3.3.- Distribución de las secuencias según el número de rollos de las copias

DISTRIBUCIÓN ORIGINAL – 9 ROLLOS	DISTRIBUCIÓN EN 4 ROLLOS (COPIA FE)	DISTRIBUCIÓN EN 5 ROLLOS (COPIAS FZ)
Rollo 1: Sec. 0-9.	Rollo 1: Sec. 0-19.	Rollo 1: Sec. 0-19.
Rollo 2: Sec. 10-19.	Rollo 2: Sec. 19-41.	
Rollo 3: Sec. 20-31.		Rollo 2: Sec. 20-41.
Rollo 4: Sec. 32-41.		
Rollo 5: Sec. 42-46.	Rollo 3: Sec. 42-60.	Rollo 3: Sec. 42-57.
Rollo 6: Sec. 47-57.	Rollo 4: Sec. Sec. 61-92.	Rollo 4: Sec. 58-78.
Rollo 7: Sec. 58-63.		
Rollo 8: Sec. 64A-78.		
Rollo 9: Sec. 79-92.		Rollo 5: Sec. 79-92.

Cabe distinguir, además, entre las versiones lingüísticas y narrativas de la película. De la observación de copias en FZ se infiere que, junto a la versión española existe una copia con subtítulos en inglés. La existencia de copias subtituladas a este idioma ya se había constatado al ser un requisito para la exhibición en el Festival de Chicago en noviembre de 1972 y para la competición al Oscar a la mejor película de habla no inglesa (Herederó 1990, p. 162). Muy probablemente, debió de existir asimismo una versión doblada al inglés en previsión de su exportación y comercialización a países con tradición de doblaje.

Como ya se ha comentado, al no haberse procedido a una comparación sincrónica, fotograma a fotograma, entre las diferentes copias conservadas en archivos fílmicos, no se puede aseverar ni negar la existencia de variantes narrativas. Un visionado atento de la pequeña muestra de copias en FZ y de la copia de FE no invita, a priori, a pensar en variantes narrativas en territorio español, sobre todo habida cuenta de que en los primeros años de comercialización de la película en España la licencia de exhibición en sala comercial otorgada por las autoridades franquistas exigía una estandarización de las copias autorizadas de un mismo filme y que esta película no estuvo autorizada para menores de 18 años hasta 1979. Sí se pueden observar, en cambio, pequeñas variantes debidas a lo que Paolo Cherchi Usai (2001, p. 1027) denominó “historia cultural de la copia”, es decir, pérdidas de fotogramas atribuibles a pequeñas roturas, a empalmes, al rayado o deterioro de la emulsión y, quizá, a autocensuras y a prácticas como el coleccionismo de fotogramas. A la individualización de las copias contribuye también el diferente estado de conservación de cada una. A pesar de su buena conservación física, las copias en película de acetato muestran diferentes grados de degradación de color virándose a tonalidades rojizas, un mal común y generalizado en el proceso de envejecimiento de las copias de aquella época. Las copias más recientes y aquellas en poliéster mantienen aún la riqueza de colores.

Una cuestión distinta, y aún inexplorada, sería la existencia de variantes narrativas en el extranjero. Dado que la exportación de la película tuvo como destino algunos países con férreos sistemas de censura como Argentina durante la dictadura militar instaurada entre 1976 y 1983, cabría investigar con más profundidad la existencia de censuras adicionales a la franquista. Según comunicación del Museo Pablo Ducrós Hicken de Buenos Aires²⁰¹, la censura argentina hizo cortar la secuencia del diagnóstico médico para autorizar la exhibición comercial de la película en este país en 1976. Esta indicación abre una vía para futuras investigaciones en cuanto a la exhibición de la copia en dicho país y en otros países.

Entre los años 2011 y 2012 la Fundación Borau y la Fundación Autor –con la colaboración de Filmoteca de Zaragoza– llevaron a cabo una restauración digital en 4K de *Mi querida señorita*, coordinada por Javier Mosqueda, y en la que el propio José Luis Borau asesoró al equipo sobre aspectos formales de la película como el color y el etalonaje y sobre la connotación expresiva que se quería transmitir visualmente (Mosqueda 2012, pp. 82-91).

²⁰¹ Comunicación al autor por correo electrónico.

3.3.2.- Materiales videográficos y en disco óptico

Al examinar la muestra de copias fílmicas de FZ, su buen estado de conservación física, en ocasiones casi prístino, hacen plantear hipótesis sobre qué funciones pudieron cumplir cada una. El tiraje de algunas de ellas bien pudiera haber estado motivado en previsión del telecinado de *masters* para ediciones videográficas de la película.

Como se describe más detenidamente en el capítulo 7.4, hubo tres ediciones videográficas de *Mi querida señorita*: la de Royal Vídeo en 1985 (se ha examinado la copia Beta conservada en la BNE con signatura VD/4997), la editada bajo el sello Coleccionistas de cine por Royal Vídeo y Eduardo Campoy en 1987 (ha servido de referencia la copia VHS conservada en FZ), y la edición de Bettlach en 2001 (se ha consultado la copia VHS de la BNE con signatura VD/52522). Tras un visionado atento de las copias videográficas no se han observado variantes en la estructura narrativa, pero estas versiones sí presentan notables diferencias formales entre ellas y respecto a copias fílmicas. Las más notables no conciernen únicamente a la menor calidad de la imagen videográfica, sino también al color y al etalonaje.

Con el reemplazo del vídeo por el disco óptico y el Blu-ray, se hicieron dos nuevas ediciones de la película. En 2003, Gran Vía Musical de Ediciones sacó el DVD de la película que se distribuyó con el diario *El País* dentro de la colección ‘Un País de cine’ (se conserva un ejemplar en la BNE con signatura DVD/4128). Este DVD ha servido de instrumento de base para el análisis fílmico del capítulo 5, siendo contrastado y corregido con el visionado de copias fílmicas de FE y de FZ y de otras copias videográficas y en disco óptico. En 2014, Video Mercury y Divisa editaron el filme en DVD (BNE signatura DVD/80641) y en Blu-ray (BNE signatura DVD/80568), quizá a partir de una nueva restauración digital.

3.3.3.- Frustradas versiones cinematográficas y nuevas versiones teatrales

En la entrevista que este autor realizó a José Luis Borau en 2007 (véase entrevista completa en anexos), el cineasta aragonés relataba con bastante detalle cómo, en torno a 1975-76, pudo haber fructificado un *remake* hollywoodiense de *Mi querida señorita*:

Cuando se estrenó *Furtivos* en el Festival de San Sebastián vino Spielberg con Verna Fields, montadora de *Jaws* y vicepresidente de Universal. En Hollywood, Irving Lerner, que había sido ayudante de dirección de Fritz Lang y productor asociado de *Hay que matar a B.*, quería hacer una versión americana de *Mi querida señorita* con Verna Fields.

Hicimos una adaptación del argumento a la vida americana y, en el estudio de la Metro, donde yo iba mucho, hablé con Verna Fields y descubrí que no quería que la versión americana la dirigiéramos ni Armiñán ni yo, sino la italiana Lina Wertmüller –que estaba muy de moda en Hollywood- y que yo fuera productor asociado. Pero a mí me horrorizaba Lina

Wertmüller como directora y no quería ser productor asociado en Hollywood. Entonces dije que la versión de *Mi querida señorita* o la dirigía Armiñán, o la dirigía yo u otra persona, pero Lina Wertmüller, no. [Otra anécdota] es que Irving Lerner me propuso un actor que todavía no era conocido y que la haría por muy poco dinero pero que él creía que cuando se estrenase otra película suya –*Rocky*– iba a tener un éxito tremendo. Era Sylvester Stallone. Yo le dije que era un disparate, que ese actor no podía hacer de mujer al principio de la película e Irving, que era muy listo, me contestó que tenía razón. Antes de Stallone, habíamos pensado en el cantante de *Cabaret*.

De este proyecto de versión americana, frustrado, entre otras razones, por el fallecimiento de Irving Lerner, había dado cuenta Borau a estudiosos de su obra y de la de Armiñán (Martínez de Mingo 1997, pp. 106-107, Borau 2009, p. 16) y había sido referenciado por Román Gubern (2008, p. 13). Carlos F. Heredero (1990, p. 163) habla también de negociaciones para la distribución de *Mi querida señorita* en su versión original en EE UU, en las que los posibles distribuidores pedían añadir “una escena de cama más explícita” entre Lopez Vázquez y Mónica Randall. Heredero alude igualmente a una propuesta de *remake* mexicano que un productor de este país habría hecho a Jaime de Armiñán y que tampoco fructificó.

Si bien no prosperaron nuevas versiones fílmicas, en esta segunda década del siglo XXI se han proyectado dos adaptaciones teatrales: la redactada por Bernardo Sánchez Salas y mencionada en su libro sobre Borau de 2012 (p. 274); y la de Yolanda García Serrano y José Sámano, que tiene previsto estrenar Sabre Producciones en colaboración con Pentación Espectáculos, Tal y Cual y AGM en la primavera de 2019 en el Teatro Principal de Palencia, según anuncia la página web de la productora de Sámano²⁰².

²⁰² <http://sabreproducciones.com/>.

Capítulo 4.- Reconstrucción genético-discursiva

Siguiendo una línea diacrónica (véase tabla 3.2), se seguirán en este capítulo distintas fases de creación/ tramitación del proyecto que daría como resultado *Mi querida señorita*, exponiendo las evidencias factuales, explorando el contenido de los materiales literarios examinados y mostrando su recepción por la Junta de Censura y Apreciación. Así, hasta llegar al producto fílmico.

4.1.- FASE TEMPRANA DEL PROYECTO: DE MEDIADOS DE 1970 AL 23/01/1971

Exceptuando las declaraciones de Borau y Armiñán, no se han encontrado documentos sobre la gestación de *Mi querida señorita* en los meses anteriores a la tramitación administrativa. En razón de la solvencia obtenida por la productora de Borau, El Imán S.A., con los ingresos de sus trabajos publicitarios, y de un contrato para dirigir una película que Armiñán había firmado con Impala S.A. y que estaba aún sin ejecutar pero había sido pagado por adelantado, hacia mediados de 1970²⁰³ ambos cineastas acordaron hacer una película juntos. Armiñán, premiado dramaturgo, aplaudido guionista televisivo y escritor cinematográfico por cuenta ajena, deseaba remontar de este modo la mala fortuna crítica y comercial de sus dos primeros largometrajes, *Carola de día*, *Carola de noche* (1969), suerte de opereta *pop* protagonizada por Marisol en su etapa juvenil, y *La Lola dicen que no vive sola* (1970), comedia ajustada a los cánones coetáneos sobre una prostituta en vía de redención (Serena Vergano) que evita las corveas de su oficio obteniendo los favores de un industrial maduro y viudo (Mark Stevens)²⁰⁴. Borau veía en esta iniciativa la oportunidad que le permitiría después lanzar un proyecto más personal, *Hay que matar a B.*, cuyo guión esperaba desde mediados de los sesenta la ocasión propicia para ser filmado tras haber ejercido en esos años de publicista por cuenta propia, de ocasional productor de los comienzos profesionales de sus alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía y de realizador por encargo de programas televisivos, de documentales y de dos largometrajes: el ‘espaguetti western’ *Brandy* (1964), sobre un sheriff alcohólico que encabeza la resistencia de un pueblo al terror caciquil, y el policíaco psicológico *Crimen de doble filo* (1965), en el que la ocultación de un anodino adulterio deriva en paranoicos e innecesarios crímenes²⁰⁵.

²⁰³ Esta fecha se deduce de las declaraciones de Armiñán (en Lara y Galán 1972, p. 24), en la que el director sitúa los orígenes del filme “casi dos años antes” de la fecha de la entrevista; y de la información aportada en Heredero 1990, p. 159.

²⁰⁴ Las monografías más recientes sobre Armiñán incluyen listados exhaustivos de su producción teatral, televisiva, cinematográfica y literaria (Armiñán 2003, pp. 97-106; Tejeda 2009, pp. 263-278).

²⁰⁵ La posibilidad de rodar *Hay que matar a B.* se debe a la recaudación obtenida con *Mi querida señorita*, tal como queda plasmado en Alameda 1973, p. 16, y en Borau 2009, p. 18. De hecho, Borau (en Gregori 2009b, p. 459; y en Angulo y Santamarina, 2011, pp. 37, 82, 101) ha afirmado que sólo ha ganado dinero con *Mi querida señorita* y *Furtivos*, y que estos ingresos le han permitido producir y rodar el resto de su filmografía. El cineasta (en Angulo y Santamarina, 2011, p. 108) explica cómo la nominación de *Mi querida señorita* para el Oscar y los contactos de Luis Megino en Hollywood contribuyeron a la materialización de *Hay que matar a B.*

Algunas de las monografías más recientes de Borau incluyen su filmografía detallada y exhaustiva como productor, realizador cinematográfico y televisivo y actor. Se remite a la de Heredero 1990, pp. 435-454; y a la de Sánchez Salas 2012, pp. 212-220, especializadas respectivamente en la primera y en la segunda parte de su obra.

Armiñán y Borau barajaron diferentes argumentos y escribieron varias sinopsis sin que ninguna les convenciese. A este respecto, Armiñán ha precisado a José María Carreño y Fernando Méndez-Leite (1972, p. 17) que “en un principio el personaje era muy diferente, pero José Luis Borau y yo creíamos que no tenía suficiente gancho. Había que buscar algo más potente, y se nos ocurrió la idea del cambio de sexo”.

La idea del cambio de sexo, tema que según cuenta Armiñán (en Montero 1972, p. 67) estaba en el aire en aquel momento, en la cabeza de todos aunque todavía nadie había osado abordarlo, habría surgido de su interacción creativa con Borau, sin que se pueda distinguir fácilmente quien de los dos fue su iniciador²⁰⁶. En ocasiones, Borau ha apuntado como detonador a un ejemplar del semanario *L'Europeo* que compró en un viaje a Roma en busca de coproductor para otro proyecto. No se sabe a ciencia cierta a qué número en concreto aludía, si bien Carlos F. Heredero (1990, p. 159) parece sugerir el del 8 de octubre de 1970, que incluía una entrevista a la mediática transexual estadounidense Christine Jorgensen, titulada *L'uomo che divenne donna* y publicada con motivo del estreno en Italia de *The Christine Jorgensen Story* (Irving Rapper, 1970), película inspirada en su autobiografía escrita²⁰⁷. Fuera el punto de partida del filme idea de Armiñán o de Borau, estuviese o no inspirada en el citado reportaje, ambos decidieron invertir la reasignación de mujer-a-hombre porque les permitía exponer la falta de preparación educativa y laboral de la mujer en España (Lara y Galán 1972, p. 24; Heredero 1990, p. 159).

Llegados a este punto, a ambos guionistas les asaltaron dos dudas. La primera, que el tema ya hubiese sido tratado o estuviese en curso de tratamiento por otros cineastas españoles. Les preocupaba en particular *Arturo*, un proyecto de Luis García Berlanga sobre un seminarista que se transforma en mujer, como relata Borau a Juan Cobos (1973, p. 7):

Pensando temas, a Jaime se le ocurrió lo del cambio de sexo, y yo le advertí que Berlanga tenía una historia en la que un seminarista se convierte en mujer. Pero, claro, inmediatamente, Armiñán dijo: “Entonces nunca se podría hacer

²⁰⁶ Así lo manifiesta Armiñán en Pérez Gómez 1973c, p. 149 y en Sánchez Vidal 1990, p. 91, donde afirma no acordarse con claridad de quién partió la idea original; y, sobre todo, en Carbajo 2009a, p. 235, donde confiesa que tanto Borau como él están convencidos de que la idea fue suya. En las declaraciones de Borau a Juan Cobos (1973, p. 7) y en un texto de Eduardo Torres-Dulce (2012, p. 968) se atribuye el origen a Armiñán. Sin embargo, en Martínez de Mingo 1997, p.153 y en Gregori 2009b, p. 459, Borau, contradiciéndose respecto a otras declaraciones en que atribuye el despunte de la idea a Armiñán, dice que fue una ocurrencia suya.

²⁰⁷ Heredero incluye el titular y la foto de Christine Jorgensen que ilustraban la entrevista realizada por Adriano Botta, sugiriendo así que este número de *L'Europeo* era el mencionado por Borau. En Carbajo 2009b, p. 321 y en Angulo y Santamarina, 2011, p. 101, Borau vuelve a referirse a la revista *L'Europeo* como punto de partida del argumento de *Mi querida señorita*. En la entrevista que el autor de esta tesis hizo a Borau (Madrid, 23/10/2007, véanse anexos), este sacaba confusamente a colación la revista *Tempo* en lo que muy posiblemente fue un lapsus por su parte. Curiosamente, *Tempo* incluía en aquella época reportajes de corte sensacionalista sobre personas que asumían un género distinto al que se les asignó al nacer. Por ejemplo, en el número del 25 de abril de 1970 figuraba uno titulado ‘Ma c’era bisogno di un detective’ de Sergio Bataglia. En él, una joven denunciaba que su novio ya maduro le había ocultado que era una mujer biológica viviendo socialmente como hombre. Este reportaje venía acompañado de un cuadro ilustrativamente titulado ‘Uomo-Donna e Donna-Uomo: il fenomeno dei travestiti’ donde se resumía la noción de pseudohermafroditismo y se mencionaban casos recientes de reasignación legal de sexo.

una película sobre cambio de sexo. Lo que sería terrible sería hacer una película de un seminarista que cambiara el sexo”. A mí, el razonamiento me pareció lógico, y seguimos adelante; además, por otro lado, yo no había leído aquella historia nunca, sino que sólo me había hablado de ella. No creo que *Mi querida señorita* tenga nada que ver con lo que hubiera hecho Berlanga.

Despejada esta primera reflexión, quedaba la incertidumbre de si la censura permitiría la representación de un cambio de sexo, ya que aparentemente prohibió el citado proyecto de Berlanga²⁰⁸.

Con este precedente incierto, no resulta sorprendente que Armiñán y Borau decidiesen tantear a las autoridades franquistas. Presuntamente, consultaron a Marciano de la Fuente, compañero de estudios de Armiñán en la Academia Larrumbe, que había ejercido como productor cinematográfico y que llegaría a ser Subdirector General de Cinematografía²⁰⁹. La respuesta parece haber sido que el tema no estaba prohibido de antemano, que su autorización dependía del tratamiento dado y, con tan poca información, comenzaron la escritura. En general, Armiñán y Borau han reconocido una autocensura al menos implícita o inconsciente al adoptar una perspectiva posibilista de un tema entonces tan espinoso²¹⁰. Y aunque no se basaron específicamente en ningún caso concreto, parece ser que se documentaron exhaustivamente para hacer verosímil el retrato del personaje (véase el capítulo 1.3). Lamentablemente, no han dejado mención de las fuentes efectivamente consultadas. De los primeros estadios de concepción del argumento

²⁰⁸ No se ha encontrado rastro documental del guión *Arturo* en el AGA que atestigüe su prohibición por la censura, aunque pudiera encontrarse en fondos todavía pendientes de catalogar. Armiñán alude a la censura como causa de la prohibición del guión en Pérez Gómez 1973c, pp. 149-150 y la misma información se repite en Sagi 1978, p. 37.

²⁰⁹ Aunque Armiñán contó a Diego Galán y Fernando Lara (1972, p. 24) que hicieron “sondeos a censura”, sólo a partir de los años 1980 las fuentes que recogen declaraciones de Armiñán (Crespo 1987, p. 37; Heredero 1990, p. 159; Martínez de Mingo 1997, p. 153; Armiñán 2001, p. 27; y Carbajo 2009a, p. 236) se refieren a Marciano de la Fuente como interlocutor -en calidad de (Sub)director General de Cinematografía (según Besas 1985, p. 81, “Assistant Director of Cinematography”)- de una consulta informal en 1970 sobre la posibilidad de tratar cinematográficamente el tema de la reasignación de sexo. Este dato sería inexacto, dado que el nombramiento de De la Fuente como Subdirector tuvo lugar casi dos años después, el 29 de febrero de 1972 (Orden del Ministerio de Información y Turismo con esa fecha, publicada en el BOE núm. 53, de 2 de marzo de 1972, pág. 3724), cuando *Mi querida señorita* ya se había estrenado en Madrid el 17 de febrero. Cabría, por tanto, preguntarse si, antes de su nombramiento oficial, De la Fuente ejercía de manera informal alguna tarea de responsabilidad en el Ministerio o si la anécdota se debe a un malentendido historiográfico.

Que en las citas unos autores se refieran a Marciano de la Fuente como “director” y otros como “subdirector”, aparte de que pueda atribuirse a una confusión entre el responsable titular y el segundo responsable, probablemente tenga su origen en los reajustes en el organigrama del Ministerio de Información y Turismo. Desde 1968 la Dirección General de Cinematografía había sufrido una degradación jerárquica que remontó lentamente deviniendo primero una Sección y luego una Subdirección dentro de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos y de la Dirección General de Espectáculos, para finalmente alcanzar de nuevo el rango de Dirección General en 1974.

²¹⁰ Los dos coguionistas han hablado, implícita o explícitamente, de autocensura durante la escritura del guión de *Mi querida señorita*: Borau a Alejo Lorén (1972, p. 14) y en Martínez de Mingo (1997, pp. 62-63, 153); Armiñán a José María Carreño y Fernando Méndez-Leite (1972, p. 17), en Pérez Gómez (1973c, pp. 149-150), y en Millán (2007, p. 120). Sin embargo, en ocasiones Armiñán ha minimizado esta cuestión o negado una autocensura consciente (en Crespo 1987, p. 37 y en Montero 1972, p. 67). Críticos e historiadores (Hueso 1997, p. 690) han planteado el papel que podría haber jugado la autocensura sobre el proyecto.

quizá sirva de pista el dato (en Pérez Gómez 1973c, pp. 158-159; en Heredero 1990, p. 168-169) de que, en un momento dado, no se distinguía una primera parte femenina de una segunda parte masculina del personaje, sino que el relato se estructuraba a partir de su etapa masculina y había un *flash-back* relacionado con su etapa femenina.

4.2.- CENSURA PREVIA Y EVOLUCIÓN DEL GUIÓN: DEL 23/01/1971 AL 26/07/1971

En enero de 1971, el guión de *Mi querida señorita* parecía haber alcanzado un cierto nivel de madurez. Varios historiadores hablan de que en este momento se le habría dado a leer a José Luis López Vázquez (Heredero 1990, p. 159; Hurtado 1998, p. 578; Sánchez Salas 2009a, p. 343) y presentado a los posibles coproductores (Borau en Carbajo 2009b, p. 321). Sin embargo, esta fecha es sobre todo decisiva porque el 23 de ese mes se presentó la solicitud de permiso de rodaje²¹¹ ante el Ministerio de Información y Turismo y con ella se habrían entregado tres copias de la quinta versión o guión de 18 de enero de 1971²¹² que, conteniendo ya prácticamente la estructura dramática definitiva y la redacción final de algunas secuencias, en otras presentaba numerosas variantes y su tratamiento del último tercio era considerablemente diferente²¹³.

Con el objeto de comparar la quinta versión del guión con versiones y variantes posteriores de los materiales literarios y con la película se ha elaborado la tabla 4.1-, donde cada material ocupa una columna. Y cada celda es una secuencia alineada en filas que hacen coincidir aquellas idénticas, ligeramente modificadas o equivalentes argumentalmente en las reelaboraciones de la trama.

²¹¹ Algunos datos de la solicitud de permiso de rodaje divergían de la concretización posterior del proyecto. La productora El Imán preveía un coste superior al presupuesto final en coproducción con InCine. Se hacía igualmente una escueta e incompleta relación de los equipos técnico y artístico, en la que no todos los nombres coincidían con los de los títulos de crédito de la película. Figuraba Juan José Mendy como Jefe de Producción, cargo luego asumido por Luis Megino, y Ana Belén en el papel de Isabelita, que terminaría interpretando Julieta Serrano. En efecto, Armiñán ha reconocido en una entrevista que le hicieron José María Carreño y Méndez Leite (1972, p. 17) que habían pensado en María José Goyanes y en Ana Belén para el papel de Isabelita antes de que fuera asignado a Julieta Serrano.

En el anexo con los equipos técnico y artístico que acompañaba a la solicitud de permiso de rodaje, se incluía a Emilio Laguna, candidato a interpretar a Pons, personaje presente en la quinta versión del guión pero eliminado en la sexta versión y que, por tanto, no aparece en la película.

²¹² El art. 20 de la *Orden de 10 de febrero de 1965 por la que se aprueba el Reglamento de la Junta de Censura y Apreciación de Películas* (BOE de 17/02/1965, núm. 50, pp. 3101-3105) estipula que “deberá acompañarse a la solicitud de rodaje tres ejemplares del guión, mecanografiados, foliados y claramente legibles, comprensivos de la integridad del diálogo y del desarrollo detallado de la acción”.

²¹³ Ya lo reconocía Armiñán en la entrevista que le hicieron José María Carreño y Fernando Méndez-Leite (1972, p. 17): “Lo fundamental estaba establecido desde un principio, pero fuimos mejorando cada vez muchas cosas. También eliminábamos otras.” Esta apreciación de que *Mi querida señorita* se elaboró con unos elementos principales bien definidos desde el comienzo y que otros de menor importancia se fueron reformulando en el trabajo de reescritura coincide con la percepción de Juan J. Vázquez (2009, p. 13) respecto a la práctica inalterabilidad de principio a fin de algunos puntos clave del guión de *Furtivos* y el carácter mucho más confuso y cambiante de otras partes.

Tabla 4.1.- Comparación secuencial de versiones del guión con la película

GUIÓN - 5ª Versión - 18/01/1971	GUIÓN - 6ª Versión - 05/07/1971	VARIANTES DE LA 6ª Versión del guión			PELÍCULA (según dvd de 2003, corroborado por copias de FE y FZ)
		GUIÓN DE RODAJE, VERANO 1971	LISTA DE DIÁLOGOS, OTOÑO 1971	GUIÓN DICIEMBRE 1971	
					0. Títulos de crédito.
[1] Casa de Adela. (Dormitorio). Int. Día.	1. Casa de Adela. (Dormitorio). Int. Día.	1. Casa de Adela. (Dormitorio). Int. Día.	1. Dormitorio de Adela. Int. Día.	1. Casa de Adela. (Dormitorio). Int. Día.	1. Casa de Adela. (Dormitorio). Int. Día.
[2] Calle de Adela. Ext. Día.	2. Calle de Adela. Ext. Día.	2. Calle de Adela. Ext. Día.	2. Calle de Adela. Ext. Día.	2. Calle de Adela. Ext. Día.	2. Calle de Adela. Ext. Día.
[3] Calles de la ciudad. Ext. Día.	3. Calles de la ciudad. Ext. Día.	3. Calles de la ciudad. Ext. Día.	3. Calles de la ciudad. Ext. Día.	3. Calles de la ciudad. Ext. Día.	3. Calles de la ciudad. Ext. Día.
[4] Plaza Caja de Ahorros. Ext. Día.	4. Plaza. Ext. Día.	4. Plaza. Ext. Día.	4. Plaza. Ext. Día.	4. Plaza. Ext. Día.	4. Plaza Caja de Ahorros.- Ext. Día.
[5] Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.	5. Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.	5. Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.	5. Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.	5. Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.	5. Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.
[6A] Caja de Ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.	6. Caja de Ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.	6. Caja de Ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.	6. Caja de Ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.	6. Caja de Ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.	6. Caja de Ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.
[6B] Plaza Caja de ahorros. Ext. Día.					
[7] Casa de Adela (Cocina). Int. Día.	7. Casa de Adela. (Cocina). Int. Día.	7. Casa de Adela. (Cocina). Int. Día.	7. Casa de Adela. (Cocina). Int. Día.	7. Casa de Adela. (Cocina).- Int. Día.	7. Casa de Adela. (Cocina). Int. Día.
[8] Calle de Adela. Ext. Día.	8. Calle de Adela. Ext. Día.	8. Calle de Adela. Ext. Día.	8. Calle de Adela. Ext. Día.	8. Calle de Adela. Ext. Día.	8. Calle de Adela. Ext. Día.
[9] Casa de Adela. (Vestíbulo, pasillo, salón, cocina y galería). Int. Día.	9. Casa de Adela. (Vestíbulo, pasillo, salón, cocina y galería). Int. Día.	9. Casa de Adela. (Vestíbulo, pasillo, salón, cocina y galería). Int. Día.	9. Casa de Adela. (Vestíbulo, pasillo, salón, cocina y galería). Int. Día.	9. Casa de Adela. (Vestíbulo, pasillo, salón, cocina y galería). Int. Día.	9. Casa de Adela. (Vestíbulo, pasillo, salón, cocina y galería). Int. Día.
[10 Prov.] Calle de Adela. Ext. Día.	10 [Prov.]. Calle de Adela. Ext. Día.	10 [Prov.]. Calle de Adela. Ext. Día.			
[11] Escalera de Adela. Int. Día.	11. Casa de Adela. Int. Día.	11. Casa de Adela. Int. Día.	10[Def] Casa de Adela. Ext. Día.	10[Def] Casa de Adela. Ext. Día.	10[Def] Casa de Adela. Ext. Día.
[12] Casa de Adela (Cocina y dormitorio). Int. Día.	12. Casa de Adela. (Cocina, pasillo y alcoba). Int. Día.	12. Casa de Adela. (Cocina, pasillo y alcoba). Int. Día.	12. Casa de Adela. (Cocina, pasillo y alcoba). Int. Día.	12. Casa de Adela. (Cocina, pasillo y alcoba). Int. Día.	12. Casa de Adela. (Cocina, pasillo y alcoba). Int. Día.
[13] Círculo deportivo. Ext. Día.	13. Círculo deportivo. Ext. Día.	13. Círculo deportivo. Ext. Día.	13. Círculo deportivo. Ext. Día.	12[Sic]. Círculo deportivo. Ext. Día.	13. Círculo deportivo. Ext. Día.
[14] Calle de Adela. Ext. Día.	14. Calle estación de autobuses. Ext. Día.	14. Calle estación de autobuses. Ext. Día.	14. Calle estación de autobuses. Ext. Día.	14. Calle estación de autobuses. Ext. Día.	14. Calle estación de autobuses. Ext. Día.
[15-19] Casa de Adela (Dormitorio, cocina, cuarto de baño y comedor). Int. Día.	15. Casa de Adela. (Dormitorio, cocina, cuarto de baño y comedor). Int. Día.	15. Casa de Adela. (Dormitorio, cocina, cuarto de baño y comedor). Int. Día.	15. Casa de Adela. (Dormitorio, cocina, cuarto de baño y comedor). Int. Día.	15. Casa de Adela. (Dormitorio, cocina, cuarto de baño y comedor). Int. Día.	15. Casa de Adela. (Dormitorio, cocina, cuarto de baño y comedor). Int. Día.
	16. Calle de Adela. Ext. Día.	16. Calle de Adela. Ext. Día.	16. Calle de Adela. Ext. Día.	16. Calle de Adela. Ext. Día.	16. Calle de Adela. Ext. Día.
	17. Casa de Adela. (Cuarto de estar). Int. Día.	17. Casa de Adela. (Cuarto de estar). Int. Día.	17. Casa de Adela. (Cuarto de estar). Int. Día.	17. Casa de Adela. (Cuarto de estar). Int. Día.	17. Casa de Adela. (Cuarto de estar). Int. Día.
	18. Calle de Adela. Ext. Día.	18. Calle de Adela. Ext. Día.	18. Calle de Adela. Ext. Día.	18. Calle de Adela. Ext. Día.	18. Calle de Adela. Ext. Día.
	19. Casa de Adela. (Cuarto de estar, comedor y cuarto de baño). Int. Día.	19. Casa de Adela. (Cuarto de estar, comedor y cuarto de baño). Int. Día.	19. Casa de Adela. (Cuarto de estar, comedor y cuarto de baño). Int. Día.	19. Casa de Adela. (Cuarto de estar, comedor y cuarto de baño). Int. Día.	19. Casa de Adela. (Cuarto de estar, comedor y cuarto de baño). Int. Día.

[20] Plaza Caja de Ahorros. Ext. Día.	20. Plaza Caja de Ahorros. Ext. Día.	20. Plaza Caja de Ahorros. Ext. Día.	20. Plaza Caja de Ahorros. Ext. Día.	20. Plaza Caja de Ahorros. Ext. Día.	20. Plaza de la Caja de Ahorros. Ext. Día.
[21] Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.	21. Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.	21. Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.	21. Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.	21. Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.	21. Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.
[22-24] Caja de Ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.	22. Caja de Ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.	22. Caja de Ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.	22. Caja de Ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.	22. Caja de Ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.	22. Caja de Ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.
	23. Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.	23. Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.	23. Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.	23. Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.	23. Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.
	24. Caja de Ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.	24. Caja de Ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.	24. Caja de Ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.	24. Caja de Ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.	24. Caja de Ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.
[25] Calle de la iglesia. Ext. Día.	25. Calle de la iglesia. Ext. Día.	25. Calle de la iglesia. Ext. Día.	25. Calle de la iglesia. Ext. Día.	25. Calle de la iglesia. Ext. Día.	25. Calle de la iglesia. Ext. Día.
[26] Iglesia. Int. Día.	26. Iglesia. Int. Día.	26. Iglesia. Int. Día.	26. Iglesia. Int. Día.	26. Iglesia. Int. Día.	26. Iglesia. Int. Día.
[27] Casa de Adela (Balcón). Ext. Día.	27. Casa de Adela (Balcón). Ext. Día.	27. Casa de Adela (Balcón). Ext. Día.	27. Casa de Adela (Balcón). Ext. Día.	27. Casa de Adela (Balcón). Ext. Día.	27. Casa de Adela (Balcón). Ext. Día.
[28] Calle de Adela. Ext. Día.	28. Calle de Adela. Ext. Día.	28. Calle de Adela. Ext. Día.	28. Calle de Adela. Ext. Día.	28. Calle de Adela. Ext. Día.	28. Calle de Adela. Ext. Día.
[29] Casa de Adela (Balcón). Ext. Día.	29. Casa de Adela (Balcón). Ext. Día.	29. Casa de Adela (Balcón). Ext. Día.	29. Casa de Adela (Balcón). Ext. Día.	29. Casa de Adela (Balcón). Ext. Día.	29. Casa de Adela (Balcón). Ext.-Día.
[30] Calle de Adela. Ext. Día.	30. Calle de Adela. Ext. Día.	30. Calle de Adela. Ext. Día.	30. Calle de Adela. Ext. Día.	30. Calle de Adela. Ext. Día.	30. Calle de Adela. Ext. Día.
[31] Casa de Adela (Alcoba de Adela, pasillo y vestíbulo). Int. Día.	31. Casa de Adela. (Alcoba, pasillo y vestíbulo). Int. Día.	31. Casa de Adela. (Alcoba, pasillo y vestíbulo). Int. Día.	31. Casa de Adela. (Alcoba, pasillo y vestíbulo). Int. Día.	31. Casa de Adela. (Alcoba, pasillo y vestíbulo). Int. Día.	31. Casa de Adela. (Alcoba, pasillo y vestíbulo). Int. Día.
[32] Campo. Ext. Día.	32. Playa. Ext. Día.	32. Playa. Ext. Día.	32. Playa. Ext. Día.	32. Playa. Ext. Día.	32. Playa. Ext. Día.
[33] Escalera de Adela. Int. Noche.	33. Escalera de Adela. Int. Noche.	33. Escalera de Adela. Int. Noche.	33. Escalera de Adela. Int. Noche.	33. Escalera de Adela. Int. Noche.	33. Escalera de Adela. Int. Noche.
[34-36] Casa de Adela (Vestíbulo, comedor, alcoba de Isabel y pasillo). Int. Día.	34. Casa de Adela. (Vestíbulo, comedor, alcoba de Isabel y pasillo). Int. Día.	34. Casa de Adela. (Vestíbulo, comedor, alcoba de Isabel y pasillo). Int. Día.	34. Casa de Adela. (Vestíbulo, comedor, alcoba Isabel y pasillo). Int. Día.	34. Casa de Adela. (Vestíbulo, comedor, alcoba Isabel y pasillo). Int. Día.	34. Casa de Adela. (Vestíbulo, comedor, alcoba de Isabel y pasillo). Int. Día.
	35. Calle trasera. Ext. Día.	Se suprime sec. 35. Calle trasera. Ext. Día. Entre corchetes, numeración secuencial de edición Catedral.	35. Calle trasera. Ext. Día.	35. Calle trasera. Ext. Día.	
	36. Casa de Adela. (Alcoba de Isabelita y pasillo). Int. Día.	34. Casa de Adela. (Alcoba de Isabelita y pasillo).	36. Casa de Adela. (Alcoba de Isabelita y pasillo). Int. Día.	36. Casa de Adela. (Alcoba de Isabelita y pasillo). Int. Día.	36. Casa de Adela. (Alcoba de Isabelita y pasillo). Int. Día.
[37] Despacho médico hospital. Int. Día.	37. Despacho médico hospital. Int. Día.	37[35] Despacho médico hospital. Int. Día.	37. Despacho médico hospital. Int. Día.	37. Despacho médico hospital. Int. Día.	37. Despacho médico hospital. Int. Día.
[38] Tren. Ext. Día.	38. Tren. Ext. Día.	38[36]. Tren. Ext. Día.	38. Tren. Ext. Día.	38. Tren. Ext. Día.	38. Tren. Ext. Día.
[39] Estación de ferrocarril. Ext. Día.	39. Estación de ferrocarril. Ext. Día.	39[37] Estación de ferrocarril. Ext. Día.	39. Estación de ferrocarril. Ext. Día.	39. Estación de ferrocarril. Ext. Día.	39. Estación de ferrocarril. Ext. Día.
[40] Salida estación de ferrocarril. Ext. Día.	40. Salida estación de ferrocarril. Ext. Día.	40[38] Estación de ferrocarril. Ext. Día.			
[41] Fachada de pensión. Ext. Día.	41. Fachada de pensión. Ext. Día.	41[39] Fachada de pensión. Ext. Día.	41. Fachada de pensión. Ext. Día.	41. Fachada de pensión. Ext. Día.	41. Fachada de pensión. Ext. Día.
	42. Pensión Tejero. Int. Día.	42[40] Pensión Tejero. Int. Día.	42. Pensión Tejero. Int. Día.	42. Pensión Tejero. Int. Día.	42. Pensión Tejero. Int. Día.

[42-43] Pensión La Peregrina. Int. Día.	43. Pensión Tejero. (Alcoba de Juan). Int. Día.	43[41] Pensión Tejero. (Alcoba de Juan). Int. Día.	43. Pensión Tejero. (Alcoba de Juan). Int. Día.	43. Pensión Tejero. (Alcoba de Juan). Int. Día.	43. Pensión Tejero. (Alcoba de Juan). Int. Día.
[44] Agencia de colocaciones. Int. Día.	44. Agencia de colocaciones. Int. Día.	44[42] Agencia de colocaciones. Int. Día.	44. Agencia de colocaciones. Int. Día.	44. Agencia de colocaciones. Int. Día.	44. Agencia de colocaciones. Int. Día.
[45] Calles de Madrid. Ext. Día.	45. Imágenes de Madrid. Int. Ext. Día. Noche.	45[43] Imágenes de Madrid. Int. Ext. Día. Noche.	45. Imágenes de Madrid. Int. Ext. Día. Noche.	45. Imágenes de Madrid. Int. Ext. Día. Noche.	45. Imágenes de Madrid. Int. Ext. Día. Noche.
[46] Pensión La Peregrina. Int. Noche	46. Pensión Tejero. Int. Noche.	46[44] Pensión Tejero. Int. Noche.	46. Pensión Tejero. Int. Noche.	46. Pensión Tejero. Int. Noche.	46. Pensión Tejero. Int. Noche.
[47] Sastrería. Int. Día.	47. Sastrería Int. Día.	47[45] Sastrería. Int. Día.	47. Sastrería. Int. Día.	47. Sastrería. Int. Día.	47. Sastrería. Int. Día.
[48] Calle. Ext. Día.	48. Calle. Ext. Día.	48[46] Calle. Ext. Día.	48. Calle. Ext. Día.	48. Calle. Ext. Día.	48. Calle. Ext. Día.
[49] Cafetería. Int. Día.	49. Cafetería. Int. Día.	49[47] Cafetería. Int. Día.	49. Cafetería. Int. Día.	49. Cafetería. Int. Día.	49. Cafetería. Int. Día.
[50] Calle. Ext. Día.	50. Calle. Ext. Día.	50[48] Calle. Ext. Día.	50. Calle. Ext. Día.	50. Calle. Ext. Día.	50. Calle. Ext. Día.
[51] Cafetería. Ext. Día.	51. Cafetería. Ext. Día.	51[49] Cafetería. Ext. Día.	51. Cafetería. Ext. Día.	51. Cafetería. Ext. Día.	51. Cafetería. Ext. Día.
[52] Cafetería. Int. Día.	52. Cafetería. Int. Día.	52[50] Cafetería. Int. Día.	52. Cafetería. Int. Día.	52. Cafetería. Int. Día.	52. Cafetería. Int. Día.
[53] Pensión La Peregrina. Int. Noche.	53.- Pensión Tejero. Int. Noche.	53[51] Pensión Tejero. Int. Noche.	53. Pensión Tejero. Int. Noche.	53. Pensión Tejero. Int. Noche.	53. Pensión Tejero. Int. Noche.
[54] Salida de “Metro”. Ext. Día.	54. Salida de “Metro”. Ext. Día.	54[52]. Salida de “Metro”. Ext. Día.	54. Salida de Metro. Ext. Día.	54. Salida de Metro. Ext. Día.	54. Salida de “Metro”. Ext. Día.
[55] Sastrería. Int. Día.	55. Sastrería. Int. Día.	55[53] Sastrería. Int. Día.	55. Sastrería. Int. Día.	55. Sastrería. Int. Día.	55. Sastrería. Int. Día.
[56A] Calle. Ext. Día.					
[56] Cafetería. Int. Día.	56. Cafetería. Int. Día.	56[54] Cafetería. Int. Día.	56. Cafetería. Int. Día.	56. Cafetería. Int. Día.	56. Cafetería. Int. Día.
[58] Calle. Ext. Día.					
[57] Estación de autobuses. Int. Día.	57. Estación de autobuses. Int. Día.	57[55] Estación de autobuses. Int. Día.	57. Estación de autobuses. Int. Día.	57. Estación de autobuses. Int. Día.	57. Estación de autobuses. Int. Día.
	58. Calle de la estación de autobuses. Ext. Día.	58[56] Calle de la estación de autobuses. Ext. Día.	58. Calle de la estación de autobuses. Ext. Día.	58. Calle de la estación de autobuses. Ext. Día.	58. Calle de la estación de autobuses. Ext. Día.
[59-60] Parque. Ext. Día.	59. Merendero en los alrededores de Madrid. Ext. Día. 60. Dehesa de la Villa. Ext. Anochece.	59[57] Merendero en los alrededores de Madrid. Ext. Día. 60[58] Dehesa de la Villa. Ext. Anochece.	59. Merendero en los alrededores de Madrid. Ext. Día. 60. Dehesa de la Villa. Ext. Anochece.	59. Merendero en los alrededores de Madrid. Ext. Día. 60. Dehesa de la Villa. Ext. Anochece.	59. Merendero en los alrededores de Madrid. Ext. Día. 60. Dehesa de la Villa. Ext. Anochece.
	61. Portal de Isabel. Ext. Noche.	61[59] Portal de Isabel. Ext. Noche.	61. Portal de Isabel. Ext. Noche.	61. Portal de Isabel. Ext. Noche.	61. Portal de Isabel. Ext. Noche.

	62. Escalera Pensión Tejero. Int. Noche.	62[60] Escalera Pensión Tejero. Int. Noche.	62. Escalera Pensión Tejero. Int. Noche.	62. Escalera Pensión Tejero. Int. Noche.	62. Escalera Pensión Tejero. Int. Noche.
[63] Pensión La Peregrina. Int. Noche.	63. Pensión Tejero. Int. Noche.	63[61] Pensión Tejero. Int. Noche.	63. Pensión Tejero. Int. Noche.	63. Pensión Tejero. Int. Noche.	63. Pensión Tejero. Int. Noche.
[64A] Ciudad de provincias. Ext. Día					64A – Establishing Shot de Tuy.
[64B] Iglesia (Nave central). Int. Día.					
[64 C] Iglesia (Sacristía). Int. Día.					
[64] Caja de ahorros. (Vestíbulo). Int. Día.	64. Caja de ahorros. (Vestíbulo). Int. Día.	64[62] Caja de ahorros. (Vestíbulo). Int. Día.	64. Caja de ahorros. (Vestíbulo). Int. Día.	64. Caja de ahorros. (Vestíbulo). Int. Día.	64. Caja de ahorros. (Vestíbulo). Int. Día.
[65] Caja de ahorros. (Despacho de Santiago). Int. Día.	65. Caja de ahorros. (Despacho). Int. Día.	65[63] Caja de ahorros. (Despacho). Int. Día.	65. Caja de ahorros (Despacho). Int. Día.	65. Caja de ahorros. (Despacho). Int. Día.	65. Caja de ahorros. (Despacho). Int. Día.
[66] Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.	66. Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.	66[64] Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.	66. Caja de ahorros (Vestíbulo).- Int. Día.	66. Caja de ahorros. (Vestíbulo). Int. Día.	66. Caja de ahorros (Vestíbulo). Int. Día.
[67] Plaza de la Caja de Ahorros. Ext. Día.	67. Plaza de la Caja de Ahorros. Ext. Día.	67[65] Plaza de la Caja de Ahorros. Ext. Día.	67. Plaza de la Caja de Ahorros. Ext. Día.	67. Plaza de la Caja de Ahorros. Ext. Día.	67. Plaza de la Caja de Ahorros. Ext. Día.
[68] Caja de ahorros. (Despacho de Santiago). Int. Día.	68. Caja de ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.	68[66] Caja de ahorros (Despacho de Santiago). Int. Día.	68. Caja de ahorros. (Despacho). Int. Día.	68. Caja de ahorros. (Despacho de Santiago). Int. Día.	68. Caja de ahorros. (Despacho). Int. Día.
			68A. Casa de Adela (Comedor). Int. Noche.	68A. Casa de Adela (Comedor). Int. Noche.	68A. Casa de Adela (Dormitorio). Int. Día. 68B. Casa de Adela (Comedor). Int. Día.
	69. Casa de Adela (Alcoba, cocina, pasillo y vestíbulo). Int. Noche.	69[67] Casa de Adela (Alcoba, cocina, pasillo y vestíbulo). Int. Noche.	69. Casa de Adela (Alcoba, cocina, pasillo y vestíbulo). Int. Noche.	69. Casa de Adela (Alcoba, cocina, pasillo y vestíbulo). Int. Noche.	
	70. Escalera de Adela. Int. Noche.	70[68] Escalera de Adela. Int. Noche.	70. Escalera de Adela. Int. Noche.	70. Escalera de Adela. Int. Noche.	70. Escalera de Adela. Int. Día.
	71. Casa de Adela. Int. Noche.	71[69] Casa de Adela. Int. Noche.	71. Casa de Adela. Int. Noche.	71. Casa de Adela. Int. Noche.	71. Casa de Adela. Int. Día.
	72. Escalera de Adela. Int. Noche.	72[70] Escalera de Adela. Int. Noche.	72. Escalera de Adela. Int. Noche.	72. Escalera de Adela. Int. Noche.	72. Escalera de Adela. Int. Día.
	73. Casa de Adela. Int. Noche.	73[71] Casa de Adela. Int. Noche.	73. Casa de Adela. Int. Noche.	73. Casa de Adela. Int. Noche.	73. Casa de Adela. Int. Día.
	74. Escalera de Adela. Int. Noche.	74[72] Escalera de Adela. Int. Noche.	74. Escalera de Adela. Int. Noche.	74. Escalera de Adela. Int. Noche.	74. Escalera de Adela. Int. Día.
	75. Casa de Adela. (Cuarto de estar). Int. Noche.	75[73] Casa de Adela. (Cuarto de estar). Int. Noche.	75. Casa de Adela. (Cuarto de estar). Int. Noche.	75. Casa de Adela. (Cuarto de estar). Int. Noche.	
					69. Casa de Adela (Alcoba, cocina).
[76A] Calle céntrica. Ext. Día.	76. Academia. Int. Noche.	76[74] Academia. Int. Noche	76. Academia.-Int. Noche.	76. Academia. Int. Noche.	76. Academia. Int. Día.
[76B] Agencia ‘Quo Vadis?’. Int. Día					
[76C]. Calle céntrica. Ext. Día.					
[76D] Agencia ‘Quo Vadis?’. Int. Día					
[76E] Calle céntrica. Ext. Día.					

[76F] Agencia ‘Quo Vadis?’. Int. Día					
[76G] Calle céntrica.- Ext. Día.					
[76H] Agencia ‘Quo Vadis?’. Int. Día					
[76I] Calle céntrica. Ext. Día.					
[76J] Agencia ‘Quo Vadis?’. Int. Día					
[76K] Fachada de la agencia ‘Quo Vadis?’. Ext. Día.					
[76L] Agencia ‘Quo Vadis?’. Int. Día					
[76LL] Fachada de la agencia ‘Quo Vadis?’. Ext. Día.					
[76M] Agencia ‘Quo Vadis?’. Int. Día					
[76N] Fachada de la agencia ‘Quo Vadis?’. Ext. Día.					
[76Ñ] Agencia ‘Quo Vadis?’. Int. Día					
[77-78] Fachada de la agencia ‘Quo Vadis?’, y calle. Ext. Día.	77. Calle cafetería. Ext. Día.	77[75] Calle cafetería. Ext. Día.	77. Calle cafetería. Ext. Día.	77. Calle cafetería. Ext. Día.	77. Calle cafetería. Ext. Día.
	78. Barrio nuevo. Ext. Día.	78[76] Barrio nuevo. Ext. Día.	78. Barrio nuevo. Ext. Día.	78. Barrio nuevo. Ext. Día.	78. Barrio nuevo. Ext. Día.
[79] Discoteca. Int. Noche.	79. Piso de Juan. Int. Día.	79[77] Piso de Juan. Int. Día.	79. Piso de Juan. Int. Día.	79. Piso de Juan. Int. Día.	79. Piso de Juan. Int. Día.
	80. Barrio nuevo. Ext. Día.		80. Barrio nuevo. Ext. Día.	80. Barrio nuevo. Ext. Día.	
[81] Hostal Venecia. Int. Noche.	81. Lovely’s. Int. Noche.	81[78] "Lovely’s". Int. Noche.	81. “Lovely’s”. Int. Noche.	81. “Lovely’s”. Int. Noche.	81. “Lovely’s”. Int. Noche.
[82] Apartamento de las chicas. Int. Noche.	82. Habitación amueblada. Int. Noche.	82[79] Habitación amueblada. Int. Noche.	82. Habitación amueblada. Int. Noche.	82. Habitación amueblada. Int. Noche.	82. Habitación amueblada. Int. Noche.
[83] Calles de Madrid. Ext. Noche.	83. Calles de Madrid. Ext. Noche.	83[80] Calles de Madrid. Ext. Noche.	83. Calles de Madrid. Ext. Noche.	83. Calles de Madrid. Ext. Noche.	83. Calles de Madrid. Ext. Noche.
[84] Calle y fachada de la agencia “Quo Vadis?”. Ext. Día.	84. Lugar de la cita. Ext. Día.	84[81] Lugar de la cita. Ext. Día.	84. Lugar de la cita. Ext. Día.	84. Lugar de la cita. Ext. Día.	84. Lugar de la cita. Ext. Día.
[85] Agencia ‘Quo Vadis?’. Int. Día.	85. Academia. Int. Día.	85[82] Academia. Int. Día.	85. Academia. Int. Día.	85. Academia. Int. Día.	85. Academia. Int. Día.

[86] Nueva casa de Juan. Int. Día.	86. Casa de Juan. Int. Día.	86[83] Casa de Juan. Int. Día.	86. Casa de Juan. Int. Día.	86.- Casa de Juan. Int. Día.	86A. Casa de Juan. Int. Día.
					86B. Escalera de casa de Juan. Int. Día.
					86C. Casa de Juan. Int. Día.
[87] Nueva casa de Juan (Rellano de escalera). Int. Día.	87. Escalera de Juan. Int. Día.	87[84] Escalera de Juan. Int. Día.	87. Escalera de casa de Juan. Int. Día.	87. Escalera de casa de Juan. Int. Día.	87. Escalera de casa de Juan. Int. Día.
[88] Nueva casa de Juan. Int. Día.	88. Casa de Juan. Int. Día.	88[85] Casa de Juan. Int. Día.			87A. Casa de Juan. Int. Día.
[89] Nueva casa de Juan (Rellano de la escalera). Int. Día.	89. Escalera de casa de Juan. Int. Día.	89[86] Escalera de casa de Juan. Int. Día.	88. Casa de Juan. Int. Día.	88. Casa de Juan. Int. Día.	88. Escalera de casa de Juan. Int. Día.
[90] Nueva casa de Juan. Int. Día.	90. Casa de Juan. Int. Día.	90[87] Casa de Juan. Int. Día.	90. Casa de Juan. Int. Día.	90. Casa de Juan. Int. Día.	90. Casa de Juan. Int. Día.
[91] Nueva casa de Juan (Rellano de la escalera). Int. Día.	91. Escalera de casa de Juan. Int. Día.	91[88] Escalera de casa de Juan. Int. Día.	91. Escalera de casa de Juan. Int. Día.	91. Escalera de casa de Juan. Int. Día.	91A. Escalera de casa de Juan. Int. Día.
					91B. Casa de Juan. Int. Día.
					91C. Escalera de casa de Juan. Int. Día.
[92] Nueva casa de Juan. Int. Día.	92. Casa de Juan. Int. Día.	92[89] Casa de Juan. Int. Día.	92. Casa de Juan. Int. Día.	92. Casa de Juan. Int. Día.	92. Casa de Juan. Int. Día.

4.2.1.- Análisis de la quinta versión del guion, fechada el 18/01/1971

a) *Reescrituras y variantes: quinta versión versus sexta versión y película*

En este subepígrafe se ofrece una panorámica de las principales variantes y/o elementos de reescritura que comparten o distinguen entre sí las últimas versiones de los materiales literarios y la película. Son de varios tipos: recambios de unos elementos por otros y adiciones de nuevos elementos; permutaciones y desplazamientos en el orden narrativo; paráfrasis; y, por último, segmentaciones, fusiones y supresiones²¹⁴. Aquí se recogen las reelaboraciones de carácter general y en subepígrafes posteriores se analizan representaciones más específicas de género y sexualidad de cada uno de los materiales literarios del proyecto. Se resaltan, principalmente, las variantes que no se pueden apreciar en la película porque fueron eliminadas del proyecto con anterioridad y aquellas que muestran una génesis cambiante, con una evolución no siempre lineal, sino muchas veces circular, al retomar elementos que parecían descartados, reubicarlos, y reformularlos.

- *Recambios y adiciones en la descripción de personajes, localizaciones y funciones*²¹⁵

A lo largo del proceso de (re)escritura, que se prolonga durante el rodaje y postproducción, se puede apreciar cómo fue variando la caracterización de los personajes, sobre todo en cuanto a edad, aspecto físico y atuendos. Adela/Juan rozaba los 40 años, sin haberlos alcanzado todavía, en la quinta versión del guión²¹⁶, acercándose a la edad de otras solteronas emblemáticas del cine español como Isabel Castro en *Calle Mayor*, con la que comparte apellido, y encontrándose en el límite simbólico de la etapa casadera para la mujer de la época.

²¹⁴ Para identificar estas reescrituras o variantes se ha recurrido a una clasificación común a los estudios lingüísticos y literarios, pero aplicada con distintos objetivos según el enfoque epistemológico. Así, la crítica genética (Grésillon 1994, pp. 147-161) para analizar e interpretar tipos de reescritura y de tachadura recurre a la noción de substitución de la lingüística estructural y la adapta a la diacronía de los esbozos y borradores del dossier genético distinguiendo supresiones, añadidos, desplazamientos o permutaciones (en De Biasi 2000, pp. 53-57; y 2011, pp. 121-128) se habla de tachaduras de supresión, substitución, desplazamiento o transferencia, suspensión y utilización). Grésillon toma además prestada de la teoría de la enunciación la noción de paráfrasis.

Instrumentos semejantes a aquellos de los que se sirve la crítica genética para identificar operaciones ejecutadas en el proceso de reescritura, habían sido empleados por la crítica textual clásica para identificar errores que desvirtuaban el texto original en el proceso de copiado y transmisión. En este sentido, Alberto Blecua (1983, pp. 18-30) se refiere a las categorías modificativas aristotélicas (adaptadas a la Retórica por Quintiliano y de ahí a la filología por los humanistas) según las cuales el error en el copiado de un texto puede darse por adición, omisión, alteración del orden y substitución.

En referencia a la crítica de las variantes, Michele Canosa (1992, pp. 39-40; y 2001, pp. 1099-1100), ha señalado la posible aplicación a la restauración y reconstrucción fílmica de las variantes propuestas por Gianfranco Contini: variantes compensativas, instaurativas y substitutivas, y por Lanfranco Caretti: variantes destitutivas y alternativas. Algunas de ellas se asemejan a las categorías anteriormente propuestas en relación a la crítica genética y a la crítica textual.

En estudios comparativos entre el diálogo inglés y el doblaje español de una película plasmados en una edición crítica (Merino 1991, p. 14) se han notificado igualmente este tipo de cambios: supresiones, errores, adiciones, simplificaciones, connotaciones y diferencias semánticas, ampliaciones de significado, cambios en el orden de palabras dentro de la oración y diferencias significativas en el registro utilizado.

²¹⁵ Una similar variabilidad en los nombres, caracterización y número de personajes en las versiones del guión de *Mi querida señorita* ha sido señalada por Juan J. Vázquez (2009, p. 14) en las versiones del guión de *Furtivos*.

²¹⁶ En G-18/01/1971: sec. [1], p. 1, Adela/Juan tiene “de 35 a 40 años; en sec. [43], p. 63, “unos treinta y ocho o cuarenta años”; y en sec. [44], p. 64, “treinta y nueve años”.

En la sexta versión y en la película, en cambio, habrá pasado ya el umbral de los cuarenta²¹⁷ y tiene una edad próxima a la de los propios guionistas, Armiñán y Borau. Otros jalones de su biografía estaban sujetos al mismo tipo de fluctuaciones. Por ejemplo, en la secuencia de las confidencias íntimas al el sacerdote, en la quinta versión se alude a que Adela se empezó a afeitar a los “diez y ocho o veinte años”²¹⁸ y, en la sexta versión y en la película, a que lo hizo desde los “diez y siete años”²¹⁹.

Las descripciones del resto de personajes se fueron modificando en modo similar. Si en la quinta versión se presenta a Isabel como una “chica de servir” que viste “uniforme de rayadillo azul”²²⁰, en la sexta se la califica como “criada” y lleva “bata de trabajo”²²¹. Otros rasgos que ayudan a perfilar la personalidad de la chica, como el hábito de morderse las uñas, son bastante más tardíos, y se introducen en materiales literarios posteriores al rodaje²²², aprovechando probablemente un hábito de la actriz que interpreta el personaje: Julieta Serrano.

La provocativa indumentaria de Charo, una de las hijas de Santiago, en la quinta versión, donde aparece “vestida por cierto con gran desenfado y fantasía –pantalones de gasa casi transparentes, gran escote y chaleco de flecos, que cuelgan hasta la rodilla-”²²³ cuando casi la atropella Adela, será menos prolijamente anunciada en la sexta versión, en la que se precisa únicamente su juventud y que va “vestida con muy poca ropa”²²⁴, siendo sus pantalones “shorts” objeto de reproche por parte de Adela²²⁵. La edad de Santiago, 55 años, y las gafas que llevaba para contrarrestar su alta miopía²²⁶, accesorio fundamental en la quinta versión porque al perderlas no puede seguir a Adela cuando huye de la cita romántica²²⁷ pasan desapercibidos en la sexta versión, donde sólo se precisa que es un hombre “maduro”²²⁸. La dueña de la pensión, por otra parte, era presentada como una “mujer gorda y blanda” en la quinta versión²²⁹, un físico en las antípodas de la que acabará siendo su intérprete en el filme, Lola Gaos. De su sobrina Chus, descrita como “un tanto extraña: cara enjuta, ojos llameantes, y cara de pocos amigos” en la quinta versión²³⁰ se aprende en la sexta que tiene “30 años”²³¹.

²¹⁷ En G-05/07/1971: en la sec. 1, p. 1, tendrá “alrededor de cuarenta años” y en la sec. 43 p. 63 “tiene unos cuarenta años”; en la sec. 26, p. 43 y en la sec. 44, p. 64 se le atribuyen “cuarenta y tres” años. Estos mismos datos reaparecen, correlativamente, en GR: sec. 1 p. 1 [Cátedra sec. 1, p. 203] y sec. 43 p. 63 [Cátedra sec. 41 p. 263], y en sec. 26 p. 43 [Cátedra sec. 26 p. 243] y sec. 44 p. 44 [Cátedra sec. 42, p. 263]; en LD: sec. 26 p. 11 y sec. 44 p. 16; y en G-12/1971: sec. 1 p. 1 y sec. 43 p. 32, y en sec. 26 p. 22 y sec. 44 p. 32.

²¹⁸ G-18/01/1971: sec. [26] p. 43.

²¹⁹ G-05/07/1971: sec. 26 p. 42; GR: sec. 26 p. 42 [Cátedra sec. 26, p. 242]; LD: sec. 26 p. 11; G-12/1971: sec. 26 p. 21.

²²⁰ G-18/01/1971: sec. [1] p. 1.

²²¹ G-05/07/1971: sec. 1 p. 1 y sec. 34 p. 51; GR: sec. 1 p. 1 [Cátedra sec. 1, p. 203] y sec. 34 p. 51 [Cátedra sec. 34, p. 251]; G-12/1971: sec. 1 p. 1 y sec. 34 p. 26.

²²² LD: sec. 19, p. 7; G-12/1971: sec. 19 pp. 14-15.

²²³ G-18/01/1971: sec. [4] p. 3.

²²⁴ G-05/07/1971: sec. 4 p. 5; GR: sec. 4 p. 5 [Cátedra sec. 4, p. 206]; G-12/1971: sec. 4 p. 2.

²²⁵ G-05/07/1971: sec. 5 p. 6; GR: sec. 5 p. 6 [Cátedra sec. 5, p. 208]; G-12/1971: sec. 5 p. 3.

²²⁶ G-18/01/1971: sec. [5] p. 7 y sec. [13] p. 25. Por el contrario, en G-05/07/1971: sec. 5 p. 6; en GR: sec. 5 p. 6 [Cátedra sec. 5, p. 208], y en G-12/1971: sec. 5 p. 3 no se habla de las gafas de Santiago ni de que sea corto de vista.

²²⁷ G-18/01/1971: sec. [32] p. 48.

²²⁸ G-05/07/1971: sec. 5 p. 6.

²²⁹ G-18/01/1971: sec. [46] p. 69.

²³⁰ G-18/01/1971: sec. [42-43] p. 61.

²³¹ G-05/07/1971: sec. 42 p. 61; GR: sec. 42 p. 61 [Cátedra sec. 40, p. 260]; G-12/1971: sec. 42 p. 31.

Junto a las oscilaciones en la edad y apariencia de los personajes durante el proceso creativo, son notorias las variaciones onomásticas que afectan a personajes, personalidades públicas y localizaciones. El sacerdote que constaba en la quinta versión como “padre José Luis”²³², tocayo por tanto de Borau y López Vázquez, es rebautizado “padre José María”²³³ en la sexta versión y en la película, apelativo andrógino, masculino y femenino, elegido igualmente por Joaquim Jordá y Vicente Aranda para la protagonista transexual de *Cambio de sexo* que invierte el orden del nombre compuesto durante su *transición* social de hombre-a-mujer para llamarse “María José”. De nuevo en *Mi querida señorita*, el nombre del niño al que Juan ofrece un duro para que vaya a buscar el paquete que ha olvidado en la cafetería cambiará tres veces durante el proceso creativo: de “Luis Alberto”²³⁴ pasará a llamarse “Eduardito”²³⁵ como el hijo de Armiñán que hace este pequeño papel en la película, si bien en alguna variante había figurado como “Ricardito”²³⁶. Las alusiones a figuras reales de la época también están sujetas al reemplazo de unas por otras. Así, al comparar la destreza futbolística de Adela plasmada en la foto del saque inaugural reproducida en el periódico con fichajes de la época, en la quinta versión se escoge a Amancio²³⁷, popular jugador del Real Madrid y, en la sexta, a otro *madridista* no menos famoso: José Martínez Sánchez ‘Pirri’²³⁸.

En referencia a espacios físicos de la diégesis, la pensión madrileña en la que se hospeda Juan se denomina “La peregrina” en la quinta versión²³⁹, apelativo que evoca la migración de Adela de una condición sexuada a otra y de su localidad de provincias a la capital, y, en la sexta versión y la película, “Tejero”²⁴⁰, apellido que si bien semántica y etimológicamente carece de intención alegórica y remite al oficio de tejar, gráfica y fonéticamente sugiere la palabra “tejer”, y efectivamente en la casa de huéspedes Juan cose a escondidas transformando sus vestidos femeninos en pantalones como si de una segunda intervención quirúrgica se tratase.

Por otra parte, al fijarse en los topónimos, la región de Adela, “Galicia”²⁴¹, y la localidad en la que reside: “Tuy”²⁴², están únicamente citadas en las anotaciones manuscritas del guión

²³² G-18/01/1971: sec. [13] pp. 21, 27, sec. [26] pp. 41, 43, sec. [34-36] p. 53, sec. [37] p. 54, sec. [64B] pp. 98-99 y sec. [64C] pp. 99, 102, 103.

²³³ G-05/07/1971: sec. 26 pp. 40-43, sec. 36 p. 54, sec. 37 p. 54, sec. 68 pp. 107-108, sec. 70 p. 110, sec. 72 p. 110 y sec. 74 p. 111; GR: sec. 26 pp. 40-43 [Cátedra sec. 26, pp. 241-243], sec. 36 p. 54 [Cátedra sec. 34, p. 254], sec. 37 p. 54 [Cátedra sec. 35, p. 254], sec. 68 p. 107-108 [Cátedra sec. 66, p. 302], sec. 70 p. 110 [Cátedra sec. 68, p. 304], sec. 72 p. 110 [Cátedra sec. 70, p. 304] y sec. 74 p. 111 [Cátedra sec. 72, p. 305]; LD: sec. 36 p. 14, sec. 45 p. 17 [manuscrito a bolígrafo] y sec. 68 p. 25; G-12/1971: sec. 26 pp. 20-22, sec. 36 p. 27, sec. 37 p. 28, sec. 68 p. 52, sec. 70 p. 54, sec. 72 p. 54 y sec. 74 p. 54.

²³⁴ G-18/01/1971: sec. [50] p. 75; G-05/07/1971: sec. 50 p. 79; y GR: sec. 50 p. 79 [Cátedra sec. 48, p. 277].

²³⁵ En LD: sec. 50 p. 19; y en la PELÍCULA.

²³⁶ G-12/1971: sec. 50 p. 39.

²³⁷ G-18/01/1971: sec. [14] p. 27 y sec. [15-19] p. 31.

²³⁸ G-05/07/1971: sec. 14 p. 24 y sec. 19 p. 28; GR: sec. 14 p. 24 [Cátedra sec. 14, p. 224] y sec. 19 p. 28 [Cátedra sec. 19, p. 229]; LD: sec. 14 p. 6 y sec. 19 p. 7; G-12/1971: sec. 14 p. 12 y sec. 19 p. 14.

²³⁹ G-18/01/1971: sec. [41] p. 61, sec. [42-43] pp. 61-62; sec. [46] p. 67; sec. [53] p. 82; y sec. [63] p. 94.

²⁴⁰ G-05/07/1971: sec. 41 pp. 60-61, sec. 42 p. 61, sec. 43 p. 62, sec. 46 p. 68, sec. 53 p. 86, sec. 62 p. 100 y sec. 63 p. 100; GR: sec. 41 pp. 60-61 [Cátedra sec. 39, pp. 259-260], sec. 42 p. 61 [Cátedra sec. 40, p. 260], sec. 43 pp. 62-64 [Cátedra sec. 41, pp. 261-263], sec. 46 pp. 68-73 [Cátedra sec. 44, pp. 267-272], sec. 53 pp. 86-88 [Cátedra sec. 51, pp. 284-285], sec. 62 p. 100 [Cátedra sec. 60, p. 295] y sec. 63 pp. 100-103 [Cátedra sec. 61, pp. 295-298]; LD: sec. 42-43 p. 16, sec. 46 p. 17, sec. 53 p. 20, sec. 62 p. 23 y sec. 63 pp. 23-24; y G-12/1971: sec. 41 p. 30, sec. 42 pp. 30-31, sec. 43 pp. 31-32, sec. 46 pp. 34-36, sec. 53 pp. 42-43, sec. 62 p. 49 y sec. 63 pp. 49-51.

²⁴¹ GR: sec. 38 p. 57 anotada en bolígrafo rojo [Cátedra sec. 36, p. 257]

²⁴² GR: sec. 26 p. 40 anotada en bolígrafo rojo [Cátedra sec. 26, p. 241].

de rodaje, sin que antes se hubiese aportado información sobre dónde transcurre la primera parte de la película y el episodio de regreso en la segunda parte. En la quinta versión Isabel explica en los diálogos que, al marcharse de casa de Adela, emigra a Madrid²⁴³ y que la maleta que recibe semanalmente le llega en el autobús de Zamora²⁴⁴, provincia de la que quizá es originaria, pero en la sexta versión y en la película no dice adónde va²⁴⁵ si bien un plano del filme muestra en un cartel colindante de las vías férreas que el tren de Juan está llegando a Madrid y es en esta ciudad se vuelve a encontrar con Isabel. En relación a la procedencia del paquete que recibe la chica, sólo se menciona que el autobús viene de la “comarca de Isabel”²⁴⁶.

No sólo sobre aspectos nominales se encuentran variaciones en las localizaciones. En ocasiones, es el lugar mismo de la secuencia el que es reemplazado sin que cambie por ello su función dramática. La cita romántica entre Adela y Santiago se desarrolla en una “pradera” con una “pineda” al fondo en la quinta versión²⁴⁷ y en una playa en la sexta versión²⁴⁸ y en la película, pero ambos espacios naturales son recónditos y aislados, remansos de tranquilidad proclives a la privacidad amorosa y a desagradables encerronas. Algo similar sucede con los espacios que epitomizan la posible comisión del pecado carnal en las acusaciones de indecencia que Adela dirige a Isabel tras su ausencia injustificada²⁴⁹. En la quinta versión, Adela identifica el lugar de disipación sexual con la “taberna” en la que Isabel entra con Víctor²⁵⁰ y, en la sexta versión y la película, el escenario hipotético de la perdición moral es el “río”, en cuya orilla han estado paseando los dos jóvenes²⁵¹. Los escenarios descritos pueden, por otra parte, simplificarse de una versión a otra, como las instalaciones del círculo deportivo reducidas finalmente a un campo de fútbol²⁵²; pasar de estar sobreentendidos en la quinta versión (la parada o estación de autobuses de la localidad gallega) a visualizarse en la sexta versión²⁵³; ser solamente propuestos, como la sugerencia del sacerdote a Adela de que pueden conversar en

²⁴³ G-18/01/1971: sec. [34] p.52.

²⁴⁴ G-18/01/1971: sec. [57] p. 91.

²⁴⁵ G-05/07/1971: sec. 34 p. 52.

²⁴⁶ G-05/07/1971: sec. 57 p. 91; GR: sec. 57 p. 91 [Cátedra sec. 55, p. 287]; G-12/1971: sec. 57 p. 44.

²⁴⁷ G-18/01/1971: sec. [32] pp. 46-48.

²⁴⁸ G-05/07/1971: sec. 32 pp. 45-49; GR: sec. 32 pp. 45-49 [Cátedra sec. 32, pp. 246-249]; LD: sec. 32, pp. 12-13; G-12/1971: sec. 32, pp. 23-25.

²⁴⁹ En este pasaje, se encuentra uno de los puntos de conexión de *Mi querida señorita* con el episodio “La señorita” de la serie *Tiempo y hora*, en el que una criada era expulsada por la dueña de la casa en la que servía al enterarse de que se había quedado embarazada. La interrelación entre estas dos creaciones de Armiñán ha sido apuntada por Catalina Buezo (2003, p. 50).

²⁵⁰ G-18/01/1971: sec. [9] pp. 16-17 y sec. [12] p. 20. La asociación de la taberna con la pérdida de la honra femenina y la prostitución tiene numerosos precedentes cinematográficos. Uno de ellos, en *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930).

²⁵¹ G-05/07/1971: sec. 9 p. 14 y sec. 12 p. 17; GR: sec. 9 p. 14 [Cátedra sec. 9, p. 215] y sec.12 p. 17 [Cátedra sec. 12, p. 218]; LD: sec. 12 p. 4; G-12/1971: sec. 9 p. 7 y sec. 12 p. 8. El río como espacio de libertinaje figura, por ejemplo, en el romance lorquiano de *La casada infiel*. Bernardo Sánchez Salas (2012, pp. 40-41) señala, además, el río como un motivo que recorre la filmografía de Borau y que, al localizarse este secuencia de *Mi querida señorita* en Tuy, municipio al que sólo el río Miño separa de Portugal, enlaza con una temática central en su obra: la frontera.

²⁵² G-18/01/1971: sec. [13] pp. 21-27, donde los personajes recorren las variadas instalaciones del círculo deportivo (campo de fútbol, frontón, piscina, sala de juegos, biblioteca), mientras que en G-05/07/1971: sec. 13 pp. 18-23; GR: sec. 13 pp. 18-23 [Cátedra sec. 13, pp. 219-224]; G-12/1971: sec. 12 [sic, en realidad sec. 13] pp. 9-12 sólo se mencionan las gradas y el campo de fútbol.

²⁵³ En G-18/01/1971: sec. [14] pp. 27-28, Isabel presuntamente viene con la maleta de la parada del autobús de línea. En G-05/07/1971: sec. 14 pp. 24-25; GR: sec. 14 pp. 24-25 [Cátedra sec. 14, p. pp. 224-226]; y G-12/1971: sec. 14 pp. 24-25 se muestra la parada del autobús en una plaza.

“la sacristía”²⁵⁴ (lo cual sucederá cuando transformado en Juan se sincere al cura²⁵⁵) o en “cualquier otro sitio”²⁵⁶; o reemplazados unos espacios por otros contiguos: la “alcoba”²⁵⁷ o el “cuarto de estar”²⁵⁸ del piso de Juan en Madrid funcionando provisionalmente como dormitorio en la secuencia final.

Las referencias temporales se manifiestan igual de móviles que las de ubicación. En la quinta versión, Santiago ha accedido a su puesto de director de la oficina local de la caja de ahorros desde hace “un mes”²⁵⁹ y en la sexta versión, desde hace “una semana”²⁶⁰. Y, de forma similar, el día libre de Isabel en la cafetería pasa de los “viernes”²⁶¹ a los “jueves”²⁶². Estos detalles, que pueden parecer nimios, sugieren un perfeccionismo en aras de la credibilidad de la situación que conlleva que los guionistas se paren a revisar, por ejemplo, con qué tela confeccionaría Juan los monos de trabajo que cose para el sastre: “dril”²⁶³ o “mahón”²⁶⁴; si Juan hará el bachillerato “en dos cursos”²⁶⁵ o “tres cursos en uno”²⁶⁶; o que se planteen si Adela lleva un “abrigo de cuadros”²⁶⁷ o una “gabardina”²⁶⁸ en su cita con Santiago y si lo que a la criada ha deslumbrado de Santiago al acudir a buscar a su señorita ha sido su “gabán”²⁶⁹, su “coche”²⁷⁰ o su aspecto en general²⁷¹, haciéndola exclamar “¡De cine!”²⁷² o “¡De miedo!”²⁷³.

No acaban aquí las variantes y reformulaciones de los diferentes materiales literarios. En cada reescritura, un personaje puede asumir funciones o actitudes distintas. El sacerdote, que en la quinta versión no participaba activamente en el partido de fútbol de inauguración del círculo deportivo²⁷⁴, ejerce alternativamente de futbolista con la intención de “meter un gol”²⁷⁵ o de árbitro para “juzgar sobre la legalidad de un gol”²⁷⁶ o “de un córner”²⁷⁷ en las variantes de la sexta versión. Santiago se dirige a la dama responsable del accidente que ha sufrido su coche

²⁵⁴ G-18/01/1971: sec. [26] p. 41.

²⁵⁵ G-18/01/1971: sec. [64C] pp. 99-103.

²⁵⁶ G-05/07/1971: sec. 26 p. 41; GR: sec. 26 p. 41 [Cátedra sec. 26, p. 241]; LD: sec. 26 p. 11; G-12/1971: sec. 26 p. 20.

²⁵⁷ G-18/01/1971: sec. [92] p. 134.

²⁵⁸ G-05/07/1971: sec. 92 pp. 117, 119; GR: sec. 92 pp. 117, 119 [Cátedra sec. 89, pp.321-323]; G-12/1971: sec. 92 p. 63.

²⁵⁹ G-18/01/1971: sec. [6] p. 9.

²⁶⁰ G-05/07/1971: sec. 6 p. 8; GR: sec. 6, p. 8 [Cátedra sec. 6, p. 210]; LD: sec. 6, p. 2; G-12/1971: sec. 6, p. 4.

²⁶¹ G-18/01/1971: sec. [56] p. 86.

²⁶² G-05/07/1971: sec. 56 p. 90; GR: sec. 56 p. 90 [Cátedra sec. 54, p. 287]; LD: sec. 56 p. 21; G-12/1971: sec. 56 p. 44.

²⁶³ G-18/01/1971: sec. [47] p.71 y sec. [55] p. 85; G-05/07/1971: sec. 47 p. 75 y sec. 55 p. 89; GR: sec. 47 p. 75 [Cátedra sec. 45, p. 274] y sec. 55 p. 89 [Cátedra sec. 53, p. 286]; G-12/1971: sec. 55 acotaciones p. 41.

²⁶⁴ LD: sec. 47, p. 18; G-12/1971: sec. 47 diálogos p. 37.

²⁶⁵ G-05/07/1971: sec. 79 p. 119; GR: sec. 79 p. 119 [Cátedra sec. 77, p. 312].

²⁶⁶ LD: sec. 79 p. 28; G-12/1971: sec. 79 p. 58.

²⁶⁷ G-18/01/1971: sec. [31] p. 45.

²⁶⁸ G-05/07/1971: sec. 31 p. 45; GR: sec. 31 p. 45 [Cátedra sec. 31, p. 245]; G-12/1971: sec. 31 p. 23.

²⁶⁹ G-18/01/1971: sec. [31] p. 45; G-05/07/1971: sec. 31 p. 44.

²⁷⁰ GR: sec. 31 p. 44 anotado con bolígrafo azul [Cátedra sec. 31, p. 244].

²⁷¹ Isabel, entusiasmada, dice: “¡Y cómo viene!” en LD: sec. 31 p. 12; G-12/1971: sec. 31 p. 22.

²⁷² G-05/07/1971: sec. 31 p. 44; GR: sec. 31 p. 44 [Cátedra sec. 31, p. 244].

²⁷³ LD: sec. 31 p. 12; G-12/1971: sec. 31 p. 22; PELÍCULA.

²⁷⁴ G-18/01/1971: sec. [13] p. 21.

²⁷⁵ G-05/07/1971: sec. 13 p. 19.

²⁷⁶ GR: sec. 13 p. 19 anotado en bolígrafo azul [Cátedra sec. 13 p. 220]; y en la PELÍCULA.

²⁷⁷ LD: sec. 13 p. 5; G-12/1971: sec. 12 [sic, en realidad sec. 13] p. 9.

“con gesto solícito”²⁷⁸ o “con cierta severidad”²⁷⁹, según la variante. El taxista, que en la quinta versión se plantea interceder en la confrontación de Juan disfrazado con el empleado de la caja de ahorros²⁸⁰, en la sexta versión acepta coger a otros clientes en lugar de a Juan²⁸¹ o, finalmente, no juega un papel activo²⁸².

Algo similar acontece cuando en el desarrollo de un personaje, este lleva a cabo una acción y, en revisiones posteriores, se le impide que la desempeñe. Juan en la oficina de colocaciones, pese a estar indocumentado, podía firmar su demanda de empleo en los textos más tempranos²⁸³ y, al reformularse la secuencia, se considera más efectiva dramática y narrativamente que no lo pueda hacer²⁸⁴. Feli, en la redacción primitiva de la sexta versión aparecía dos veces en la secuencia en que Juan visitaba la habitación de la pensión: la primera, brevemente atisbada desde la puerta de su alcoba, y la segunda cruzando el cuarto de Juan para salir²⁸⁵, cuando en variantes posteriores de esta versión sólo figura la primera aparición²⁸⁶.

Puede suceder, por el contrario, que no cambie la acción o la función, sino el personaje que la ejecuta. En este sentido, a lo largo del proceso de escritura cerrarán la portezuela del seiscientos en el que Adela se dirige a la cuestación en la plaza de su localidad de residencia una monja acompañada de otra religiosa y de un tonto²⁸⁷, un transeúnte anónimo²⁸⁸ y Víctor²⁸⁹. Y, mientras que en la quinta versión es Víctor²⁹⁰ quien compara ante Isabel la fotografía del saque de Adela en el periódico con el de Amancio, en la sexta versión es un nuevo personaje, el joven Eusebio, que efectúa el servicio militar en la Marina²⁹¹, el que hace un símil con ‘Pirri’. Rimando con esta secuencia, van mutando los personajes que acompañan a Isabel en la estación de autobuses de Madrid cuando recibe el envío semanal de una maleta con embutido en la quinta versión o de un paquete de magdalenas en la sexta versión, siendo éstos Juan²⁹², un soldado de la aviación²⁹³ o un joven barbudo con aspecto de hippie²⁹⁴. Un nuevo ejemplo de intercambio de personajes es el de la dama de obras caritativas que acompaña a Adela en el taxi de vuelta a casa después del accidente de coche. En los avatares de la sexta versión esta función

²⁷⁸ G-18/01/1971: sec. [5] p. 8; G-05/07/1971: sec. 5 p. 7; G-12/1971: sec. 5 p. 3.

²⁷⁹ GR: sec. 5 p. 7 anotado con bolígrafo azul [Cátedra sec. 5, p. 208].

²⁸⁰ G-18/01/1971: sec. [67] p. 106.

²⁸¹ G-05/07/1971: sec. 67 p. 106; GR: sec. 67 p. 106 [Cátedra sec. 65, pp. 300-301].

²⁸² LD: sec. 67 p. 25; G-12/1971: sec. 67 p. 52; PELÍCULA.

²⁸³ G-18/01/1971: sec. [44] p. 66; G-05/07/1971: sec. 44 p. 66-67.

²⁸⁴ GR: sec. 44 p. 65 reverso anotado con bolígrafo azul [Cátedra sec. 42, pp. 265-266]; LD: sec. 44 p. 17; G-12/1971: sec. 44 p. 33.

²⁸⁵ G-05/07/1971: sec. 43 pp. 62-63; GR: sec. 43, pp. 62-63 [Cátedra sec. 41, pp. 261-262].

²⁸⁶ G-12/1971: sec. 43 p. 31.

²⁸⁷ G-18/01/1971: sec. [2] p. 2.

²⁸⁸ G-05/07/1971: sec. 2 p. 4; G-12/1971: sec. 2 p. 2.

²⁸⁹ GR: sec. 2, p. 4 anotado con rotulador azul [Cátedra sec. 2, p. 205]; y la PELÍCULA.

²⁹⁰ G-18/01/1971: sec. [14] p. 27.

²⁹¹ G-05/07/1971: sec. 14 p. 24; GR: sec. 14 p. 24 [Cátedra sec. 14, p. 225]; LD: sec. 14 p. 6; G-12/1971: sec. 14 p. 12.

²⁹² G-18/01/1971: sec. [57] p. 91-92.

²⁹³ G-05/07/1971: sec. 57 p. 91-92; GR: sec. 57 pp. 91-92 [Cátedra sec. 55, pp. 287-288]; LD: sec. 57 p. 21; G-12/1971: sec. 57 pp. 44-45.

²⁹⁴ PELÍCULA.

oscila entre Asun²⁹⁵ y Alicia²⁹⁶, y en la quinta versión se había hecho hincapié en que Isabel²⁹⁷ salía del portal justo antes de que llegase el auto que depositaría a una Adela sin compañía ante el portal de su casa. Varían incluso los personajes a los que sólo se conoce por alusiones, que no aparecen en pantalla. Así, el envío semanal de comida a Isabel lo hará, en un primer momento, su “madre”²⁹⁸ y, finalmente, su “abuela”²⁹⁹, lo cual no hace sino acentuar paralelismos alegóricos con el cuento de Caperucita Roja (véase Berthet-Cahuzac 2000, pp. 139-157). Lo mismo sucede con la persona responsable de la acción en la conjugación verbal empleada por Adela cuando se victimiza ante Isabel, ya que aunque la mayoría de redacciones del guión aluden a la tercera persona del plural como responsable del accidente que ha sufrido (“¿no sabes que han estado a punto de matarme?”³⁰⁰), en una ocasión se apela a la primera persona (“¿no sabes que he estado a punto de matarme?”³⁰¹). De manera similar puede cambiar el personaje que pronuncia una frase. Ciertos diálogos los pronuncian Asun o Alicia, según la versión, en la secuencia en que acuden a la Caja de Ahorros tras el accidente³⁰², y otros se atribuyen indistintamente a Verónica o a Isabel en las secuencias que transcurren en la cafetería de Madrid³⁰³.

Mención aparte merecerían los personajes que protagonizan anécdotas paralelas en la quinta y la sexta versión. Todos los empleados de la agencia de viajes *Quo Vadis?*: el director de la agencia, Pons, Maruja, Coronado, Margaretta y Trüde, así como sus clientes: un señor calvo y gordo, dos sacerdotes con clergyman, una madre y su niño, una anciana turista americana y dos religiosas, serán, en la sexta versión, parcialmente reemplazados en sus funciones por el profesor y alumnos de la academia de bachillerato y por Feli, coinquilina de pensión y chica de compañía en un bar. Sobre este último personaje cabría destacar su desarrollo progresivo en el guión añadiendo a su inicial función de apoyo en el clima hostil de la pensión y de adyuvante sexual de Juan la de adyuvante económico cuando le presta dinero en los materiales literarios posteriores al rodaje³⁰⁴, que cumplidamente le será devuelto³⁰⁵.

²⁹⁵ G-05/07/1971: sec. 8 p. 13; G-12/1971: sec. 8 acotaciones p. 6.

²⁹⁶ GR: sec. 8 p. 13 anotado en rojo [Cátedra sec. 8, p. 215]; LD: sec. 8 p. 4; G-12/1971: sec. 8 p. 6 diálogos; y PELÍCULA. Si se compara esta nota al pie con la nota al pie precedente, se observa que en G-12/1971 se contradicen las acotaciones (nombrando al personaje de “Asun” como acompañante de Adela) y los diálogos (que dan la palabra en calidad de acompañante a “Alicia”).

²⁹⁷ G-18/01/1971: sec. [8] p. 15.

²⁹⁸ G-05/07/1971: sec. 14 p. 25, sec. 58 p. 93 y sec. 59 p. 96; GR: sec. 14 p. 25 [Cátedra sec. 14, p. 225], sec. 58 p. 93 [Cátedra sec. 56, p. 289] y sec. 59 p. 96 [Cátedra sec. 57, p. 292].

²⁹⁹ LD: sec. 14 p. 6, sec. 58 p. 21 y sec. 59 p. 22; G-12/1971: sec. 14 p. 12, sec. 58 p. 46 y sec. 59 p. 47.

³⁰⁰ Sin subrayado en el original. G-18/01/1971: sec. [12] p. 19; GR: sec. 12 p. 16 anotado con bolígrafo rojo [Cátedra sec. 12, p. 218]; LD: sec. 12 p. 4; G-12/1971: sec. 12 p. 8. La acusación de Adela de que “han” estado a punto de matarla rima con una acusación también en tercera persona del plural de Alicia cuando entran en la Caja de Ahorros tras el accidente.

³⁰¹ Sin subrayado en el original. G-05/07/1971: sec. 12 p. 16

³⁰² Asun en G-18/01/1971: sec. [5] p. 8. Alicia en G-05/07/1971: sec. 5 p. 8; GR: sec. 5 p. 8 [Cátedra sec. 5, pp. 207-209]; LD: sec. 5 p. 1; G-12/1971: sec. 5 p. 3; PELÍCULA.

³⁰³ Isabel en G-18/01/1971: sec. [49] p. 74; en G-05/07/1971: sec. 49 p. 78; y en GR: sec. 49 p. 78 [Cátedra sec. 47, p. 276]. Verónica en LD: sec. 49 p. 19; G-12/1971: sec. 49 p. 38; y en la PELÍCULA.

³⁰⁴ LD: sec. 63 p. 24; G-12/1971: sec. 63 p. 51; PELÍCULA. En cambio, en GR: sec. 63 p. 103 anotado con bolígrafo rojo [Cátedra sec. 61, p. 298], no se aludía todavía al préstamo de dinero, pero se presentaba a Juan y Feli sentados en la cama al final de la secuencia, lo que podía ser un preludio de la secuencia en la que intentan acostarse.

³⁰⁵ La devolución del dinero y el ofrecimiento de un regalo como signo de agradecimiento quedan contemplados en LD: sec. 81 p. 29; G-12/1971: sec. 81 p. 60; PELÍCULA. En la película se ve que este regalo es una concha de

Finalmente, cada versión y variante tiene personajes anecdóticos que serán eliminados o añadidos en curso de creación. Exclusivos de la quinta versión del guión son “un transeúnte o un señor que toma su cerveza tras los ventanales del casino provincial” y que asiste a la esperpéntica carrera de Adela conduciendo el seiscientos con peineta y mantilla³⁰⁶; y el guardia de tráfico, los transeúntes y los operarios municipales de limpieza con los que se cruza Isabel en su camino hacia la agencia *Quo Vadis*?³⁰⁷. En la sexta versión se incorporan unas *majorettes* a la secuencia de inauguración del círculo deportivo³⁰⁸, que no figuran en el filme y que extravagantes como pueden parecer a la audiencia actual en un país en el que no existe esta tradición de desfiles gimnásticos femeninos, obedecen a una cierta implantación temporal de estos conjuntos de muchachas jóvenes en las décadas de 1960 y de 1970³⁰⁹. Por último, se introducen tardíamente otros personajes en los materiales literarios posteriores al rodaje y en la película: la señora que sujeta el ramo de flores de Adela mientras esta va a efectuar el saque inaugural del campo de fútbol³¹⁰ y los dos gamberros que molestan a Juan e Isabel en el merendero³¹¹.

- *Permutaciones y desplazamientos narrativos*

La alteración del orden secuencial en la línea narrativa es otro rasgo del proceso de reescritura de *Mi querida señorita*. En la quinta versión del guión, los títulos de crédito desfilan sobre la imagen real después de la secuencia de apertura, durante el trayecto de Adela en seiscientos de su casa a la plaza en que tiene lugar la cuestación³¹², mientras que en la sexta versión no se menciona su emplazamiento y, en el filme, abren la narrativa con cartones que simulan un álbum fotográfico. Entre la quinta y la sexta versión se intercambia el orden de las secuencias 57 y 58, de forma que Juan pasa de provocar el encuentro fortuito con Isabel antes de que la chica se acerque a la estación de autobuses a hacerlo después, cuando ella sale cargando con el paquete que acaba de recibir. Asimismo, la secuencia 69 de la sexta versión del guión, en la que Juan quema fotografías de su pasado en la caldera de la cocina precede el intento de visita del sacerdote mientras que en la película, por el contrario, viene a continuación.

En otros casos, no se trata de una simple inversión en el orden de las secuencias, sino de una redistribución del contenido de una secuencia de la quinta versión entre varias de la sexta versión, o al contrario. La secuencia de la discoteca en la quinta versión³¹³, además de

vieira, objeto asociado a Galicia, región de la que procede Adela/Juan y al camino de Santiago, pero también a la feminidad y la fertilidad como símbolo de la diosa romana Venus.

³⁰⁶ G-18/01/1971: sec. [3] p. 2.

³⁰⁷ G-18/01/1971: sec 76A, 76C, 76E, 76G, 76I pp. 108-110.

³⁰⁸ G-05/07/1971: sec.13 p.18; GR: sec. 13 p. 18 [Cátedra sec. 13, pp. 219-220]; G-12/1971: sec. 12 [sic, en realidad sec. 13] p. 9.

³⁰⁹ El NO-DO de 13/12/1971 (noticiario nº 1.510 A, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1510/1468924/> consulta: 14/08/2017) y la prensa (D.R. 1970, p. 41) recogen la participación de *majorettes* desfilando en fiestas locales, particularmente en el norte de España (Cataluña) y cercanías de Francia.

³¹⁰ LD: sec. 13 p. 5; G-12/1971: sec. 13 p. 10; PELÍCULA.

³¹¹ LD: sec. 59 pp.22-23; G-12/1971: sec. 59 pp. 46-48; PELÍCULA.

³¹² G-18/01/1971: sec. [2-4] pp. 2-4.

³¹³ G-18/01/1971: sec. [79] pp. 115-119.

cumplir funciones muy similares a la de la visita al piso nuevo de Juan en la sexta versión³¹⁴, tiene diálogos que han sido trasladados a las secuencias 59 y 60. Otro ejemplo: en la quinta versión, al no invitar Juan a Isabel a que visite su piso nuevo, la descripción del mismo se resume en la secuencia final, cuando la chica se presenta de improviso a buscarle³¹⁵.

Este tipo de permutaciones también tienen lugar en el interior de las secuencias. El plano del cartel “Ayuda a la mujer”, situado en todas los materiales literarios cuando a su llegada a Madrid Juan ya ha pasado entre los ofertantes de alojamiento de la estación ferroviaria³¹⁶, estará emplazado antes de pasar entre ellos según una anotación marginal del guión de rodaje que contradice el cuerpo principal dactilografiado³¹⁷, y así figurará en la película. Otra modificación del guión de rodaje es el cambio en la ubicación intrasecuencial del momento en que Adela mira por la ventana los coches abollados por el accidente durante su reencuentro con Santiago en el despacho de este, que de tener lugar a mitad de la secuencia³¹⁸ (aunque no exactamente en los mismos emplazamientos) pasa a darle comienzo³¹⁹.

- *Paráfrasis*

Como indican algunos ejemplos ya citados, al comparar la quinta versión del guión con la sexta se observa cómo se reformulan o reescriben pasajes del guión sin que varíe necesariamente su contenido. Se utilizan sinónimos y estructuras paralelas que suenen más espontáneas o menos explicativas, se sintetizan las perífrasis para ganar en precisión, se modifica el orden y estructura de la frase, se distribuye la misma información en varias frases o se condensa en una sola, etc. Dicha evolución parafrástica es fácilmente apreciable en secuencias concebidas sin diálogos, descritas sólo con la visualización que sugieren las acotaciones, como la de apertura en la quinta versión³²⁰, que pasan a estar dialogadas y narradas a través de la verbalización por los personajes en la sexta versión³²¹. O al revés, que en la quinta versión tenían diálogos, como la del choque del coche de Adela con el de Santiago³²², y en la sexta, no³²³.

³¹⁴ G-05/07/1971: sec. 79 pp. 117-121; GR: sec. 79, pp. 117-121 [Cátedra sec. 77 pp. 310-314]; LD: sec. 79 p. 28; G-12/1971: sec. 79 pp. 57-58.

³¹⁵ G-18/01/1971: sec. [86] p. 132.

³¹⁶ G-18/01/1971: sec. [39] p. 60; G-05/07/1971: sec. 39 p. 59; GR: sec. 39 p. 59 [Cátedra sec. 37, p. 259]; G-12/1971: sec. 39 p. 30.

³¹⁷ GR: sec. 39 p. 59 anotado con bolígrafo rojo [Cátedra sec. 37, p. 258 nota 77]; y en la PELÍCULA.

³¹⁸ G-05/07/1971: sec. 6 p. 10.

³¹⁹ G-18/01/1971: sec. [6] p. 9; GR: sec. 6 p. 7 reverso anotado con bolígrafo azul [Cátedra sec. 6, p. p. 209]; LD: sec. 6 p. 2; G-12/1971: sec. 6 p. 4; y en la PELÍCULA.

³²⁰ G-18/01/1971: sec. [1] p. 1.

³²¹ G-05/07/1971: sec. 1 pp. 2-3; GR: sec. 1, pp. 2-3 [Cátedra sec. 1, pp. 203-204]; LD: sec. 1 p. 1; G-12/1971: sec. 1 p. 1.

³²² G-18/01/1971: sec. [4] pp. 3-6.

³²³ G-05/07/1971: sec. 4, pp. 4-5; GR: sec. 4, pp. 4-5 [Cátedra sec. 4, pp. 206-207]; G-12/1971: sec. 4 p. 2.

- *Segmentaciones, condensaciones y supresiones*

En el paso de la quinta a la sexta versión del guión se aprecian dos tendencias opuestas: de segmentación de las secuencias de la versión precedente o de fusión de dos de ellas en una sola.

En este caso, la razón principal para la segmentación de una secuencia extensa es traducir visualmente una relación de mirada en plano/ contraplano, a menudo desde un balcón³²⁴, ya sea un intercambio comunicativo como el diálogo gestual entre Isabelita asomada a la ventana del piso de Adela y Víctor a la entrada de la floristería, que concluye mostrando el objeto de su conversación: Adela afeitándose³²⁵; ya sea un dispositivo *voyeurístico* (Mulvey 2009[1975], pp. 14-27) instaurado al intercalar un breve contraplano de la persona que inadvertidamente está siendo observada. A esta última circunstancia corresponde el plano subjetivo, presente en el guión pero finalmente ausente del filme, de Adela mirando desde la galería acristalada de su apartamento cómo “Isabelita –con su maleta- se aleja calle abajo”³²⁶, que escinde en dos la secuencia en que Isabel se marcha de casa de la señorita al separar la disputa previa entre ama y criada, que desemboca en la salida apresurada de la joven, del llanto de Adela una vez abandonada en la habitación para uso del servicio doméstico que se ha quedado vacía. En esta misma secuencia, Adela termina telefoneando al padre José María y tomando la decisión de acudir al médico de Zaragoza.

Un ejemplo muy similar de contraplano subjetivo de Juan -o *nobody's shot* pues no está claro que sea él quien mira- es una secuencia de nuevo cuño de la sexta versión en la que, después de que Juan interrumpa la visita de Isabel a su nuevo piso rogándole que le deje solo, se nos explica que “desde la terraza, vemos a Isabel cruzar la calle y esperar en la parada del autobús, con gesto aburrido. Las luces de la urbanización –entre obra y solar, acaban de encenderse”³²⁷. Ambos contraplanos *voyeurísticos* se suprimen en el guión de rodaje y en la película, igual que en la sexta versión se había suprimido el contraplano de Adela observando

³²⁴ Estas secuencias y planos se harían eco del de Adela en la galería acristalada descubriendo a Víctor e Isabel juntos por la calle en actitud cariñosa.

Ese tipo de concordancias y rimas es muy frecuente en *Mi querida señorita*. A través de las variantes de la sexta versión del guión se asiste, por ejemplo, a cómo se reforzó el efecto de la frase final de Isabel “¿Qué me va usted a contar, señorita?”, incluyéndola pronunciada por el mismo personaje en dos secuencias previas: la de la reconciliación entre la señorita y la criada (G-05/07/1971: sec. 19 p. 32; GR: sec. 19 p. 32 [Cátedra sec. 19, p. 233]; LD: sec. 19 p. 8; G-12/1971: sec. 19 p. 16) y la de recogida del paquete de magdalenas en el pueblo gallego (LD: sec. 14 p. 6; G-12/1971: sec. 14. p. 12; PELÍCULA). En la quinta versión, en cambio, parece que las reverberaciones de la frase final se habían articulado en torno al aserto previo de Adela, que decía “Algún día te contaré una cosa muy importante”, como se puede observar en las frases que le dice a Santiago: “¡Si yo te contara! Mi vida es complicadísima sin necesidad de matrimonio” (G-18/01/1971: sec. [6] p. 12) y “Ya me contarás. Tú conoces perfectamente mis cuentas” (G-18/01/1971: sec. [32] p. 47), eliminadas de la sexta versión de la película.

³²⁵ De una secuencia en la quinta versión (G-18/01/1971: sec. [15-19] pp. 29-34), el guión pasa a tener cinco secuencias en la sexta versión que traducen este juego plano/contraplano (G-05/07/1971: sec. 15 p. 26, sec. 16 p. 27, sec. 17 p. 27, sec. 18 p. 27 y sec. 19 pp. 27-32; LD: sec. 15-19, pp. 7-8 y variantes de la sexta versión).

³²⁶ G-05/07/1971: sec. 35 p. 53. Esta secuencia se mantiene en LD: sec. 35 p. 14; y en G-12/1971: sec. 35 p. 27. Sin embargo, fue tachada con rotulador azul en el GR: sec. 35 p. 53 [Cátedra p. 253 nota74], estando en el origen de la diferente numeración secuencial que la editora Catalina Buezo adoptó para la publicación de su reconstrucción en editorial Cátedra. Tampoco aparece esta secuencia en la película. Por tanto, o no se rodó o se descartó el montaje final.

³²⁷ G-05/07/1971: sec. 80 p. 121. Esta secuencia se mantiene en LD: sec. 80 p. 28; y en G-12/1971: sec. 80 p. 59. Sin embargo, fue tachada con rotulador azul en el GR: sec. 80 p. 121 [Cátedra p. 314, nota 137] y se omite de la película, lo que nos invita a pensar que o no fue rodada o se descartó el montaje final al cumplir una función similar en la película el plano de la puerta cerrada del ascensor cuyo ventanuco deja ver detrás el rostro serio de Isabel al iniciar la bajada hacia el portal.

desde el balcón a Víctor e Isabel comentando su foto en el periódico³²⁸. Se mantiene, en cambio, otro segmento ilustrativo de una relación de mirada que sí parte en dos mitades una secuencia: el interludio en el que las hermanas Charo y Merche observan con desprecio a Adela al pasar por el zaguán de la oficina de la caja de ahorros³²⁹, inserto entre la irrupción de Charo en el despacho cuando se padre se declaraba a Adela y su posterior reentrada en la estancia junto a su hermana Merche una vez que la señorita se ha ido. Sobre la significación de las secuencias con un dispositivo *voyeurístico* se hablará más extensamente en el capítulo 5.

No todos los casos de segmentación están basados en la mirada. A veces pretenden simplemente compartimentar una secuencia para que cada una de las subdivisiones coincida con un determinado espacio físico y facilite el rodaje. De este modo, la secuencia de la llegada de Juan a la pensión ‘La Peregrina’ de la quinta versión se fragmenta en la sexta versión un una secuencia ambientada en el vestíbulo de la pensión ‘Tejero’ y otra en la alcoba que ocupará Juan³³⁰.

Las secuencias que abren o cierran bloques narrativos serán, por otra parte, más propensas a supresiones o fusiones con otras secuencias. Esto es fácilmente apreciable en un par de *establishing shots* de la quinta versión eliminados en la sexta versión: el de Juan de camino a la cafetería donde trabaja Isabel tras cumplir un encargo para el sastre³³¹, y una panorámica de la localidad gallega a la que Juan regresa fugazmente para recuperar sus ahorros³³² que no obstante reaparecerá en la película.

Otras secuencias de apertura o clausura de un bloque narrativo que, o bien no fueron rodadas, o bien resultaron descartadas, son las de Isabel burlándose de Víctor cuando se despiden en el portal sin saber que su señorita les ha visto en la secuencia precedente³³³ y aquella en la que Juan, a su llegada a Madrid, se mete en un taxi y no sabe qué dirección indicar al conductor³³⁴.

En cuanto a las secuencias absorbidas por las que las preceden o suceden, la de Santiago, en la quinta versión, despidiéndose de Adela en la puerta de la Caja de Ahorros y observando desde las escaleras de acceso cómo se aleja se integra, en la sexta versión, en la secuencia anterior, donde Santiago, sin salir de su despacho, la ve marcharse desde la ventana³³⁵. Otra opción es que en vez de reintegrarse o segmentarse, se eliminen escenas dentro de una

³²⁸ G-18/01/1971: sec. [14] p. 28 en su cierre y comienzo de la sec. [15-19] p. 29.

³²⁹ G-05/07/1971: sec. 23 p. 37; GR: sec. 23 p. 37 [Cátedra sec. 23, p. 238]; LD: sec. 23 p. 10; G-12/1971: sec. 23 p. 19.

³³⁰ G-18/01/1971: sec. [42-43] pp. 61-63 se convierte en G-05/07/1971: sec. 42 p. 61 y sec. 43 pp. 62-64 ; GR: sec. 42, p. 61 [Cátedra sec. 40, p. 260] y sec. 43, pp. 62-64 [Cátedra sec. 41, p. 261-263]; LD: sec. 42 p. 16 y sec. 43 p. 16; y G-12/1971: sec. 42 pp. 30-31 y sec. 43 pp. 31-32.

³³¹ G-18/01/1971: sec. [48] p. 85.

³³² G-18/01/1971: sec. [64A] p. 98; PELÍCULA.

³³³ G-18/01/1971: sec. [10 PROV.] p. 18, en la que Víctor sólo consigue besar a la chica en la mejilla; G-05/07/1971: sec. 10 [PROV.] p. 15, en la que la chica evita el beso; GR: sec. 10 [PROV.] p. 15 [Cátedra sec. 10[PROV] p. 216], idéntica a la anterior.

³³⁴ G-18/01/1971: sec. [40] p. 60; G-05/07/1971: sec. 40 p. 60; GR: sec. 40, p. 60 [Cátedra sec. 38 p. 259]. En la PELÍCULA se reducirá notablemente la secuencia siguiente, la 41, eliminando las imágenes del taxista fuera del coche bajando la maleta de la baca a las que se aludía en G-18/01/1971: sec. [41] pp. 60-61; G-05/07/1971: sec. 41 pp. 60-61; GR: sec. 41 pp. ; G-12/1971: sec. 41 pp. 30-31.

³³⁵ De dos secuencias diferenciadas en la quinta versión (G-18/01/1971: sec. [6A] pp. 9-12 y [6B] pp. 12-13) se pasa a una en la sexta versión (G-05/07/1971: sec. 6 pp. 8-11; GR: sec. 6 pp. 8-11 [Cátedra sec. 6, pp. 209-212]; G-12/1971: sec. 6 pp. 4-5) y en la PELÍCULA.

secuencia, como el plano de la dueña de la pensión y de su sobrina Chus husmeando a escondidas en la maleta de Juan y probándose sus ropas femeninas justo antes de expulsarle de la pensión³³⁶.

b) *Una parodia de la ‘comedia sexy’: el tercer acto del guion*

Si las variaciones hasta aquí indicadas han servido como introducción a la génesis de *Mi querida señorita*, se profundiza ahora en las particularidades más relevantes del guión de 18/01/1971, aquellas que llevan a considerarlo una quinta versión distinta de la sexta versión que sirvió de base al rodaje. En este subepígrafe se aborda su relación intertextual con la ‘comedia sexy’ y, en el siguiente, se describe una secuencia clave, que clarifica las tesis genérico-sexuales del proyecto más discretamente expuestas en la película.

En el guión de 18/01/1971, entre las secuencias [64] de la expulsión de la pensión y la [85] de Isabel acudiendo al piso de Juan para sacarle de su letargo y depresión por sentirse incapaz de cumplir con su papel masculino, la trama difiere notablemente de la sexta versión y de la película. Aun así, mantiene un paralelismo con desarrollos posteriores al mantener semejante función dramática de sus secuencias, pero con signo distinto en cuanto a los logros del protagonista. En la quinta versión se hace un retrato costumbrista de Juan como solícito y eficiente empleado de la agencia de viajes *Quo Vadis?*, reminiscente del episodio ‘La señorita Álvarez’ de la armiñanesca serie televisiva *Tiempo y hora*, de 1965³³⁷, y en la sexta versión y en la película esta ocupación se trueca en estudios de bachillerato en una academia, en la que es un pésimo alumno. Ambas redacciones desembocan en un abandono de sus obligaciones descubierto por Isabel cuando investiga la causa de su repentina desaparición³³⁸. A pesar de tales divergencias en el último tercio del argumento, la quinta versión recoge en su seno dos episodios que se acercan ya a la forma *definitiva* de la historia: el de Juan disfrazado de Adela intentando cerrar su cuenta en la Caja de Ahorros y el de Juan paseando de madrugada por las calles de Madrid tras una fallida iniciación sexual³³⁹. Dado que las particularidades de las otras secuencias de este tercer acto permanecen inéditas, se resumen con más detalle a continuación:

³³⁶ G-18/01/1971: sec. [63] pp. 94-95.

³³⁷ El capítulo ‘La señorita Álvarez’, sobre la empleada de una agencia de viajes que nunca tuvo la oportunidad de conocer los destinos que proponía y facilitaba a sus clientes, estaba protagonizado por Sonia Bruno, actriz que a Borau y a Armiñán les hubiese gustado que interpretase el guión de *Una chica del café*, nunca rodado y el único que, además del de *Mi querida señorita* y de otro inacabado, han escrito juntos (Armiñán en Martínez de Mingo 1997, p. 232; en Carbajo 2009a, pp. 234-235; y en Armiñán 2008, p. 28). Quizá en honor a ‘La señorita Álvarez’, la secuencia que sustituyó a la de la agencia de viajes en *Mi querida señorita*, la de la academia de bachillerato en la sexta versión del guión y en la película, cuenta con un personaje llamado, precisamente, señorita Álvarez.

³³⁸ Las secuencias en la agencia *Quo Vadis?* son G-18/01/1971: sec. [76A-76Ñ] pp. 108-113 y sec. 85 p. 129-131. Las secuencias en la academia de bachillerato son G-05/07/1971: sec. 76 p. 111-113 y sec. 85 p. 127; GR: sec. 76 pp. 111-113 [Cátedra sec. 74, pp. 305-307] y sec. 85 p. 127 [Cátedra sec. 82, p. 319]; LD: sec. 76 p. 26 y sec. 85 p. 30; y G-12/1971: sec. 76 pp. 54-55 y sec. 85 p. 62.

³³⁹ En G-18/01/1971: sec. [83] pp. 128-129 no se menciona los maniqués femeninos en un escaparate que sí que figuran en la misma secuencia tanto en la sexta versión como en la película simbolizando su doble personalidad femenina perdida. Sin embargo, previamente, en G-18/01/1971: sec. [45] p. 66 aparece un escaparate con maniqués pero con un significado distinto al de la sexta versión y la película, ya que los maniqués funcionan como sosias inerte de las mujeres jóvenes que atraen e intimidan al personaje: “La presencia de mujeres le turba –incluso la visión de algunos maniqués a medio vestir en los escaparates- [...]”.

Expulsado de la pensión y sin dinero, Juan llega hasta su localidad de origen en un camión cuyo conductor accedió a transportarle. Allí, acude a la iglesia a pedir auxilio al padre José Luis, en quien confiaba estrechamente antes de la reasignación. El sacerdote, compadeciéndose de las penurias que le cuenta y satisfecho por su intención de casarse con la mujer de la que está enamorado, le consigue un puesto en la agencia de viajes *Quo Vadis?* de Madrid y le incita a legalizar su situación y a recuperar sus ahorros aunque tenga que hacer frente a Santiago, su antiguo pretendiente y director de la sucursal de la Caja de Ahorros, como efectivamente es el caso.

De vuelta a Madrid, con trabajo y recuperado su capital, Juan desempeña las tareas propias de un agente de viajes atendiendo eficiente y servicialmente a clientes variopintos (un señor calvo y gordo, una señora con un niño, una anciana turista americana, dos sacerdotes con *clergyman*), siempre bajo la mirada atenta y aprobadora de su jefe. Al término de su jornada laboral, Isabel le espera fuera de la oficina, atenta a través del escaparate a todo lo que pasa en el interior. Está muy ilusionada con su relación de pareja y ha caminado hasta allí sonriente y ensimismada, pero la inesperada irrupción de empleadas nórdicas en la agencia y los coqueteos de la alemana Margareta con Juan le han inquietado. Esta desinhibida competencia también despierta celos en una empleada española, Maruja, que a dúo con su colega Pons está recolectando aportaciones para el regalo de despedida de soltero de un compañero con el que cenarán esa misma noche.

Bajo promesa de volver a tiempo para el ágape, Juan se despide de ellos y se reúne con Isabel en la calle. Juntos, acuden a una discoteca cuyo ambiente invita a la intimidad. Allí bailan, se declaran su amor y acaban besándose hasta que las inseguridades de Juan – inexperiencia amorosa, incertidumbre sobre su funcionalidad sexual- le empujan a poner término al paréntesis de distensión y a escabullirse escudándose en el compromiso con sus compañeros de trabajo.

El festejo en el hostel Venecia, lejos de calmar su ansiedad, aumenta su desazón y le hace sentirse aún más desplazado. No sólo le falta familiaridad con sus camaradas, a los que conoce desde hace sólo una semana, sino que su torpeza para asumir rituales masculinos de este tipo de celebraciones como fumar puros o airear sus afanes de conquistador le dejan en evidencia. Frente al desenvuelto Pons, enfrascado en la seducción de otra extranjera, Trüde, Juan finge y oculta como puede sus carencias. Atrapado en esta espiral y quizá esperando desinhibirse, acaba subiendo con Pons al apartamento que comparten Margareta y Trüde, con las que forman, respectivamente, pareja ocasional. Pero aterrorizado ante la inminencia de un contacto carnal con Margareta, huye alegando haber bebido demasiado y vaga de madrugada por la ciudad, hundido por su inadaptación a un rol masculino tradicional. Tras varios días sin tener noticias suyas, Isabel inquiere en la agencia de viajes sobre su paradero descubriendo su absentismo laboral y que está a punto de perder el empleo. Pons le da la dirección de Juan y ella se planta en su puerta. A partir de aquí, el final es el que se conoce por la sexta versión del guión y la película.

A primera vista, en esta síntesis argumental se identifica una multiplicación de elementos *sexys*, frecuentes en las comedias españolas de la época: intentos de ligue con

seductoras nórdicas que rivalizan con las decentes españolas³⁴⁰, símiles fálicos como el puro ofrecido en la despedida de soltero que Juan no consigue fumar como un hombre³⁴¹, localizaciones que sugieren erotismo como discotecas y apartamentos que sirven de picadero o *garçonnière*³⁴². Lo que varía es la actitud del protagonista, menos entusiasta de los juegos de seducción, y las razones que impiden el acto sexual: ya no son *deus ex machina* inverosímiles ni caricaturescos traumas freudianos los que frustran los intentos de escarceo sexual³⁴³, sino las inseguridades e inadaptación a la concepción machista del rol de género masculino. Los bloqueos psicológicos no constituyen material catártico de chanza. Al contrario, tratan de inspirar simpatía y compasión de la audiencia hacia la angustia que experimenta el personaje (mirada transpatética en los términos descritos en Miller 2012, p. 31).

Si la intención general era subvertir la comedia sexy a través de sus propios elementos, la quinta versión del guión de *Mi querida señorita* no escapaba a algunos de sus excesos visuales y verbales. Un exceso visual es la entrada en la agencia *Quo Vadis?* de chicas nórdicas repartiendo besos y que una de ellas, Margareta, en minifalda, se sienta en la mesa de Juan, cuyo cristal refleja la poco cubierta anatomía de la joven³⁴⁴. Un exceso verbal lo constituyen los diálogos en la secuencia de la cena de despedida de soltero, en la que Pons, estereotipo del espabilado mujeriego de la comedia *sexy*, ante los guiños, miradas y jueguecitos con un puro de la alemana Trüde, comparte con Juan frases del tipo: “¿Tú crees que se puede hacer eso con un hombre?”, “Andar toda la noche para arriba y para abajo, provocándole a uno...”, “Sí, sí, tú ándate jugando guapa... Y verás lo que pasa...”, “Me ha puesto negro, la tía”, “Esas se mueren por lo que no tienen en su tierra... [...] ¡Y aquí nos sobra!”, “¿Pero no ves que están pidiendo guerra?”, y “Ahí vienen... ¡Que no se nos vayan vivas!”³⁴⁵.

En cuanto a la antítesis entre mujer extranjera libertina y mujer española decente, la representación de la primera se convierte en medida paródica del inestable equilibrio entre

³⁴⁰ Álvaro del Amo (1975, pp. 134-136) da ejemplos de equiparación de los personajes femeninos extranjeros de las comedias cinematográficas españolas con el estereotipo de la prostituta en este tipo de cine, pero se las representa careciendo del carácter bienintencionado y moral de la meretriz hispánica. Amo (1975, pp. 141-143) identifica igualmente relaciones cordiales en estas películas entre la prostituta y la mujer casada/casadera. Este no es siempre el caso, tratándose de una entente ocasional y por pura necesidad que no suele limar recelos y asperezas entre ambas. De hecho, José Vanaclocha (1974, p. 198) destacó la perturbación de las relaciones amorosas hispánicas por una extranjera ya desde el cine de los años 1950. Lo que sí parece confirmarse, de acuerdo con Álvaro del Amo, es una cierta permeabilidad entre ambas tipologías: prostitutas que se acaban casando, mujeres casadas que fingen ser infieles o prostitutas para dar un escarmiento a sus maridos que planean engañarlas, etc. También, la representación de personajes masculinos haciendo gala de una acuciante disponibilidad sexual (Amo 1975, pp. 153-156 y 168-170).

³⁴¹ Marjorie Garber (1992, p. 156) señala que la acción de fumarse un puro se ha utilizado en ficciones teatrales y cinematográficas como “la prueba de ‘hombría’ ” [en el original “the test of ‘manhood’ ”].

³⁴² Álvaro del Amo (1975, pp. 326-328) da ejemplos de localizaciones en el extranjero, de salas de fiestas y locales tapizados de rojo como “lugares propicios” para una “actividad sexual frecuente y libre”. De hecho, los burdeles se ambientan generalmente de forma parecida, con luz rojiza y tapizados con flecos (Amo 1975, p. 88). La idea de apartamento previsto exclusivamente para la actividad sexual se puede encontrar en filmes coetáneos de *Mi querida señorita* como *Estudio amueblado 2p* (José María Forqué, 1969) o *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970).

³⁴³ En Amo 1975, pp. 352-369 se hace una lista de causas que impiden la relación sexual fuera del matrimonio en la comedia española a través de ejemplos filmicos. También en Vanaclocha 1974, p. 200 se alude a que nunca se materializa la promiscuidad ni el libertinaje.

³⁴⁴ G-18/01/1971: sec. [76L] p. 111.

³⁴⁵ G-18/01/1971: sec. [81] pp. 122-125.

pseudoerotismo e imposiciones censoras; y la representación de la segunda en burla de la virtud de la mujer hispánica, que cuando se aplica a rajatabla conduce al estigma de la solterona.

En las secuencias de la fallida iniciación sexual de Juan con Margaretta en el apartamento, preludio de similar acción con Feli en la sexta versión y en la película en una habitación de alquiler por horas³⁴⁶, se emplean dos estrategias para escamotear la desnudez y la sexualidad con esta mujer extranjera.

En primer lugar, el uso narrativo de la luz, pulsando los personajes el interruptor en los momentos oportunos para dejar el cuarto a oscuras y evitar que sea visible el contacto carnal, o accionándolo de nuevo para traer claridad y cortar la aproximación física. Iluminación súbita que puede proceder de fuentes de luz inesperadas y de la intromisión de terceros personajes, como cuando Trüde abre la puerta del cuarto contiguo arrojando un halo de luz sobre la pareja y entra para coger un abrebottas³⁴⁷. En la sec. 82 de Juan y Feli en el *meublé* se hará un uso semejante de la luz³⁴⁸.

En segundo lugar, la prevención frente a la censura subyace en la descripción de los planos de cama con los personajes completamente cubiertos por las sábanas. Al cruzar Margaretta la habitación contigua a la que ocupa con Juan en dirección al baño se describe a Tr de y Pons en una improbable actitud: “en la cama, tapados hasta el cuello y sosteniendo sendos vasos de Coca-cola”³⁴⁹, lo que supone una burla de la inverosímil sexualización desexualizada de la comedia *sexy* tardofranquista.

En contraposición a la moral *relajada* de quienes vienen de fuera de España, Maruja, la comedia empleada española de la agencia *Quo Vadis?*, representa la otra cara de la moneda: la frustración sexual de las mujeres locales. Está caracterizada por su animadversión hacia las desinhibidas extranjeras y es ridiculizada por sus colegas de oficina como portadora del estigma del celibato no deseado. Su resentimiento hacia las nórdicas se manifiesta en la secuencia de colecta de fondos para el regalo de despedida de soltero de un compañero de trabajo, en la que niega con satisfacción el cambio a Margaretta por el dinero de su contribución y no oculta su contrariedad al mediar Juan dándole a la chica extranjera la vuelta recibida por su propia aportaci n³⁵⁰. El desprecio del que Maruja es objeto por sus desmedidas ansias matrimoniales, quizá ya irrealizables, queda claro cuando se queja a sus compañeros de que siempre hacen las celebraciones en el mismo lugar y, en respuesta, le ofrecen elegir otro sitio cuando ella se

³⁴⁶ En *G-18/01/1971*: sec. [82] pp. 126-128 es el apartamento de las chicas nórdicas. En *G-05/07/1971*: sec. 82 pp. 124-126; *GR*: sec. 82 pp. 124-126 [Cátedra sec. 79, pp. 316-318]; *LD*: sec. 82 pp. 29-30; y *G-12/1971*: sec. 82 pp. 60-61, es la habitación por horas que alquilan Juan y Feli.

³⁴⁷ *G-18/01/1971*: sec. [82] p. 126.

³⁴⁸ *G-05/07/1971*: sec. 82, pp. 124-126; *GR*: sec. 82, pp. 124-126 [Cátedra sec. 79, pp. 316-318]; *LD*: sec. 82 pp. 29-30; *G-12/1972*: sec. 82 pp. 60-61; y *PELÍCULA*.

³⁴⁹ *G-18/01/1971*: sec. [82] p. 128. Un guiño burlesco semejante respecto a las convenciones para cubrir el desnudo y evitar la censura se encuentra en la secuencia final (*G-18/01/1971*: sec. [92] p. 136), después de que haya tenido lugar el acto amoroso: “Juan e Isabelita, cubiertos por la sábana, como corresponde a su pudorosa naturaleza, sonríen felices”. Esta “pudorosa naturaleza” de los amantes dejará de mencionarse en las acotaciones de la sexta versión. Cabría igualmente preguntarse si la inclusión de un póster del Ministerio de Información y Turismo decorando el desierto piso de Juan (*G-18/01/1971*: sec. 86 p. 132) no es una broma inofensiva, dado que este departamento ministerial era el que tenía competencias sobre cinematografía.

³⁵⁰ *G-18/01/1971*: sec. [76M] p. 112.

case³⁵¹, posibilidad que, por las risas, se sobreentiende remota. En la secuencia de la cena de despedida de soltero, las acotaciones reinciden en su caricaturización al indicar que se pone “nerviosilla” cuando tras entregar en nombre del equipo de trabajo un regalo al compañero a punto de casarse recibe un beso de agradecimiento³⁵². El más mínimo contacto físico con un varón sería para ella fuente de turbulenta agitación.

c) *Una secuencia epítome de los discursos genérico-sexuales de Mi querida señorita*

Aunque *Mi querida señorita* contiene varias secuencias donde la intención discursiva en materia genérico-sexual es patente –la de la confesión de Adela ante el sacerdote, la del diagnóstico médico, la de Juan en la agencia de colocaciones–, hay una en la quinta versión del guión que condensa las intenciones discursivas del filme y que no figura ni en la sexta versión ni en la película: aquella en la que, tras su reasignación y huida a Madrid, Juan se reencuentra en su localidad de origen con el padre José Luis y le pone al día de sus vicisitudes laborales, económicas y afectivas desde su reasignación en el género masculino. En ella se verbalizan literalmente las dos tesis principales del proyecto: la denuncia de la discriminación de la mujer española y la defensa de la diversidad afectiva (véase capítulo 1.2).

Se destaca la situación de inferioridad educativa y laboral de la mujer española a la altura de 1970 cuando Juan dice al sacerdote: “No sé hacer nada, padre... Ni idiomas, ni estudios... ¡Ni siquiera escribo a máquina!” y, ante la sorpresa del párroco, le explica que recibió “una educación a la española. Mamá decía que una señorita no necesitaba más...”³⁵³.

Y se defiende una concepción del amor independiente de las restricciones sociales vinculadas al sexo biológico de los amantes cuando Juan, en referencia a su amor por Isabel, se atreve a comentar al cura: “Me da la impresión de que he estado enamorado de ella siempre... Que la he querido toda la vida... Yo sé lo que digo, padre...”, para aclarar a continuación: “En mi opinión todo esto del sexo tiene una importancia relativa, padre...”³⁵⁴, aturdiendo al sacerdote con semejante afirmación.

Tal declaración de principios e implícita apología de la homosexualidad –incluido del lesbianismo que planeaba sobre Adela en la primera parte del guión– venía precedida en esta misma secuencia de una confusión equívoca: del temor rápidamente descartado del sacerdote a

³⁵¹ G-18/01/1971: sec. [76Ñ] p. 113.

³⁵² G-18/01/1971: sec. [81] p. 120.

³⁵³ G-18/01/1971: sec. [64C] pp. 100. Además de en esta secuencia, en la quinta y la sexta versión del guión se encuentran menciones algo más explícitas que en la película sobre la vulnerabilidad de la mujer española al realizar transacciones económicas en una sociedad machista y llena de restricciones jurídicas para ella y se hace una velada crítica de la tutela legal y económica de la mujer casada en el Código Civil español entonces vigente.

En el diálogo de la quinta versión (G-18/01/1971: sec. [13] pp. 25-26), Adela pide a Santiago, su pretendiente, que le recomiende a alguien que le administre sus bienes y tierras justificándose en que “a una mujer la torea todo el mundo” y él se ofrece a hacerlo él mismo. En la sexta versión (G-05/07/1971: sec. 13, p. 22; GR: sec. 13, p. 22 [Cátedra sec. 13, p. 223], aunque Adela pide directamente a Santiago que le gestione sus propiedades, el argumento para tal solicitud permanece casi idéntico: “como me ven mujer, me torearán”. Esta frase termina suprimiéndose en los materiales literarios posteriores al rodaje (LD: sec. 13 p. 6; G-12/1971: sec. 13 p. 11; PELÍCULA) y su intención permanece entonces a nivel implícito en la secuencia.

En referencia a la subordinación jurídica voluntaria de Adela a Santiago, en la sexta versión del guión y en la película (G-05/07/1971: sec. 22 p. 36; GR: sec. 22, p. 36 [Cátedra sec. 22, p. 237]; LD: sec. 22 p. 9; G-12/1971: sec. 22 p. 18; PELÍCULA), cuando han hecho la tramitación, el hombre le dice a la mujer: “Ahora estás en mis manos, Adela: no puedes utilizar tu dinero sin mí”, afirmación terrible que preludia lo que acontecerá en la trama.

³⁵⁴ G-18/01/1971: sec. [64C] pp. 101-102.

que Juan pudiese embarcarse en relaciones con hombres. En efecto, al anunciarle Juan que estaba “enamorado”, el cura se había sobresaltado preguntando “Enamorado... ¿De quién?”. O sea, contemplando la posibilidad de que Juan pudiese amar tanto a un hombre como a una mujer, en lo que constituye un ejemplo de incertidumbre sobre las certezas heteronormativas, de breve apertura hacia una posible diversidad del deseo a través del personaje *trans* o intersexual, resuelta en esta ocasión dentro de la ortodoxia moral cuando Juan le tranquilizaba confirmándole que amaba a “una mujer”³⁵⁵.

Junto a este empleo del personaje *trans* o intersexual para transmitir mensajes liberales discretamente feministas y homófilos en el contexto pretransicional, es decir, para conformar ‘narrativas de progreso’ como las descritas por Marjorie Garber (1992, pp. 67-71); la secuencia planteaba además directamente la cuestión de la cirugía intersexual/transexual de forma más clara que en la película, donde se trata con eufemismos, metáforas y medias palabras. Aquí, el sacerdote preguntaba expresamente a Juan por el resultado de la reasignación quirúrgica de sexo a la que se había sometido y si había adquirido una condición plena y unívocamente masculina, recibiendo una confirmación al respecto³⁵⁶. Como cabía esperar, igual que se había descartado la ambigüedad de su sexualidad, este diálogo aleja el ‘peligro’ de ambigüedad anatómica y clausura el texto, pero el simple hecho de formular preguntas es en sí una apertura, una constatación de la existencia de cuerpos que no encajan en cánones rígidos de masculinidad y feminidad y de la posibilidad de reasignación sexual en una época en que su ejercicio resultaba conflictivo.

Compartiendo esta mayor franqueza, en la secuencia de diagnóstico médico de la quinta versión el médico de Zaragoza precisaba que había sometido a Adela a un “examen”³⁵⁷, algo que visualmente se intuía en la película al ver a Adela arreglándose mientras sale de una cabina, y le prescribía una intervención quirúrgica de “veinte minutos”³⁵⁸ de duración, dato conservado en la sexta versión del guión y luego omitido en el filme.

Al margen de la secuencia paradigmática que se acaba de describir y de referencias a aspectos clínicos, en la quinta versión se reconoce de forma tenue una situación psicosocial que enlaza con cuestionamientos políticos *trans*. Se trata de una escueta acotación de la secuencia-resumen sobre los primeros tiempos de Juan en Madrid: “Juan es un hombre, aunque a veces sienta cierta timidez ante circunstancias propias de su nuevo sexo, como – por ejemplo- entrar en los lavabos públicos...”³⁵⁹, que pervivió en la sexta versión y cuya imagen no se mostró en la película. Excesivamente corta y abstracta, hasta el punto de que resulta difícil discernir cómo habrían traducido los guionistas en imágenes esta “timidez”³⁶⁰, es un ejemplo de lo que Lacan (2013[1966], pp. 473-503) dio en llamar “segregación urinaria” o división de los aseos por sexo ilustrando la configuración simbólica de un orden social binario y de la división sexual, concepto luego recuperado por exégetas transgénero para exponer las dificultades cotidianas en

³⁵⁵ G-18/01/1971: sec. [64C] pp. 101.

³⁵⁶ G-18/01/1971: sec. [64C] pp. 101-102.

³⁵⁷ G-18/01/1971: sec. [37] p. 55.

³⁵⁸ G-18/01/1971: sec. [37] p. 55; G-05/07/1971: sec. 37 p. 55; GR: sec. 37, p. 55 [Cátedra sec. 35 p. 255]; G-12/1971: sec. 37 p. 28. Esta mención desaparece de la película y está tachada a mano en LD: sec. 37 p. 15.

³⁵⁹ G-18/01/1971: sec. [45] p. 66; G-05/07/1971: sec. 45 p. 67; GR: sec. 45, p. 67 [Cátedra sec. 43 p. 266]; G-12/1971: sec. 45 p. 33.

³⁶⁰ Sí que se describe más gráficamente, la confusión de género de Juan para llevar la iniciativa en un baile agarrado en la discoteca, acostumbrado como estaba a tener la posición *femenina* de ser llevado (G-18/01/1971: sec. [79] p. 118)

el uso de los servicios para las personas que no encajan en esta clasificación restrictiva o que están en proceso de adaptación al género deseado/ reasignado (véase capítulo 2.4). La cuestión de la segregación urinaria se desarrollará con más claridad en otros proyectos cinematográficos españoles de mediados de esa década que en *Mi querida señorita*, como en la secuencia de *El transexual* (José Jara, 1977), donde una travestí del cabaré utiliza un urinario de pared en el aseo de caballeros al lado del ocupado por el detective protagonista.

Desde una perspectiva genérico-sexual, otro aspecto relevante de la quinta versión del guión de *Mi querida señorita* es la plasmación más explícita de la maternidad masculina de Adela hacia Isabel. Concretamente, en la declaración de Isabel a Adela: “Usted es para mí como... como mi padre y mi madre juntos...”³⁶¹, pronunciada cuando la solterona, enmascarando su deseo, perdona a la casquivana sirvienta por sus devaneos con el florista. Una alusión polisémica que puede enlazar con distintas imágenes de androginia: la maternidad autosuficiente del hombre fértil o la madre bisexuada (De Diego 1992, pp. 27-29), la madre fálica actuando de sustituto del padre y de representante de los valores del patriarcado en el Nuevo Cine Español (Kinder 1993), la dicotomía lobo/abuela-madre del cuento de Caperucita Roja y del travestismo como escena primitiva (Berthet-Cahuzac y Garber 1992, pp. 375-390 trazando los vínculos entre este cuento infantil y el travestismo a partir de interpretaciones psicoanalíticas). Estos significados se atenúan en la sexta versión y la película, al circunscribirse la frase a la figura materna únicamente, prescindiendo de la asociación explícita con el padre: “Usted es para mí como si fuera mi madre”³⁶².

A lo largo de la quinta versión, esta suerte de maternidad fálica de Adela resurge con mayor claridad en dos circunstancias: a) cuando tanto Santiago con su oferta de matrimonio³⁶³ como el sacerdote con su apoyo al enlace³⁶⁴ se apoyan expresamente en la necesidad de que Adela ejerza una autoridad maternal sobre las díscolas hijas de aquel, y b) cuando Isabel busca romper el engañoso vínculo materno que le liga a la señorita en respuesta a los insultos recibidos: “¡Ni a mi madre le consiento yo que me diga lo que usted me ha dicho!”, a lo que ella le increpa en esta quinta versión: “Tú no tienes madre. A ti te ha parido una loba en el monte...”³⁶⁵, referencia a nacimientos fantásticos y crianzas míticas (a la loba capitolina y, de nuevo, al cuento de Caperucita Roja) no tan alejados de un quimerismo andrógino.

La posición materna de Adela/Juan adquiere también una nueva dimensión en la quinta versión del guión con la puesta en abismo de la influencia nefasta de su propia progenitora, que

³⁶¹ G-18/01/1971: sec. [15-19] p. 31.

³⁶² G-05/07/1971: sec. 19 p. 29; GR: sec. 19, p. 28 [Cátedra sec. 19, p. 230]; LD: sec. 19 p. 7; G-12/1971: sec. 19 p. 14.

³⁶³ En G-18/01/1971: sec. 31 p. 47, Santiago, después de referirse a la complicada adolescencia de sus hijas, justifica ante Adela la petición de matrimonio en que “Necesitan una madre.”, frase eliminada en la sexta versión y en la película quizá porque ya aparecía en una secuencia previa en que Santiago decía a sus hijas: “Esa es muy posible que ocupe el lugar de vuestra madre” (G-18/01/1971: sec. [22-24] p. 39; G-05/07/1971: sec. 24 p. 38; GR: sec. 24 p. 38 [Cátedra sec. 24, p. 238]; LD: sec. 24 p. 10; G-12/1971: sec. 24 p. 19)

³⁶⁴ En G-18/01/1971: sec. [26] p. 42 el sacerdote aprueba el enlace apreciando los beneficios que ambos cónyuges pueden obtener, pero resaltando a Adela que “serás una nueva madre para esas criaturas”. Argumento que en la sexta versión será sustituido por otro del tipo *mens sana in corpore sano*: “te realizarás física y espiritualmente” (G-05/07/1971: sec. 26 p. 41; GR: sec. 26, p. 41 [Cátedra sec. 26 p. 242]; LD: sec. 26 p. 11; G-12/1971: sec. 26 p. 21; PELÍCULA).

³⁶⁵ G-18/01/1971: sec. [34] p. 51.

fue en detrimento de su desarrollo educativo y laboral como se apuntaba más arriba en la secuencia de la conversación con el sacerdote en la sacristía, en la que Juan la responsabilizaba de su incompetencia y falta de habilidades. En la oficina de colocaciones, al verse obligado a reconocer que sólo tiene “cultura general” y “dos años de piano” Juan intenta de nuevo achacarlo, antes de ser bruscamente interrumpido por el empleado, a que “en casa mamá no quería...”³⁶⁶. Tales alusiones llevan a plantearse si estos resquicios misóginos no evocan la tipología fílmica de personajes transgénero trazada por *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), en la que se achacan los desequilibrios psico-sexuales y de socialización del hijo varón a una feminización impuesta por madres represoras. No en vano, algunos exegetas han atribuido un carácter castrador a la madre de Adela y una imposición de la indumentaria femenina desde que nació, llegando a identificar un retrato de una anciana en la sala de estar de Adela (sec. 34 de la película) con esta figura materna prácticamente invisible en el filme y a la que se atribuye una influencia duradera más allá de su fallecimiento. El hecho de que unas secuencias antes se hubiese visto un retrato del padre (sec. 19) debilita quizá esta interpretación y hace pensar en un error de atribución de género más que en una imposición materna.

d) *Ejemplos de reformismo pretransicional a través de discursos cristianos enfrentados*

De forma ya más periférica al tema y mensajes subyacentes en el filme, la secuencia del discurso de inauguración del círculo deportivo por el padre José Luis abre únicamente en la quinta versión del guión un debate liberal contra la segregación por sexos en los lugares públicos de baño por razones morales³⁶⁷, una polémica presente también en otro filme coetáneo: *La cera virgen*³⁶⁸. En efecto, frente a las posturas postconciliares del sermón del padre José Luis desligando la desnudez del pecado, Alicia, una de las amigas de Adela con mentalidad cercana a los principios fundadores de las *Normas de decencia cristiana* de 1958, concretamente a su punto 123³⁶⁹, condena el uso mixto de la piscina y renuncia a utilizarla por esta misma razón, sin obtener la repercusión esperada en su interlocutora, favorable a posturas más abiertas y a que los dos sexos compartan el mismo espacio de baño.

Esa misma secuencia en las instalaciones polideportivas, cabe recordar, es la que desemboca en el saque de balón de Adela con una fuerza tremenda dando por inaugurado el centro, que se mantiene en sucesivas versiones y variantes del guión así como en el filme. Esta anécdota bufa, sin embargo, no está exenta de resonancias respecto a debates coetáneos. Aunque las *Normas de decencia cristiana*, en su punto 112 toleraban que la mujer practicara “ciertos deportes” sin explicitar cuales y dando por supuesto que se trataba de aquellos que no fuesen en menoscabo de su *feminidad*, insistiendo también en la “separación de sexos” en su punto 113, el deporte femenino era en el año 1971 en que se rodó la película un tema de

³⁶⁶ G-18/01/1971: sec. [44] pp. 64-65.

³⁶⁷ G-18/01/1971: sec. [13] pp. 22-23.

³⁶⁸ En *La cera virgen*, de José María Forqué, se ironiza sobre este mismo tema en la secuencia donde el moralista y reprimido cacique (José Luis López Vázquez) que ha financiado la piscina local impone el uso de una lona opaca en el centro de la misma, separando visual, comunicativa y táctilmente el espacio de baño de hombres y mujeres.

³⁶⁹ El punto 123 de las *Normas de decencia cristiana* de 1958 decía: “Deben evitarse los baños mixtos (individuos de distintos sexos), que entrañan casi siempre ocasión próxima de pecado y de escándalo, por muchas precauciones que se tomen, y más si cabe en las piscinas, donde lo reducido del espacio y la aglomeración de personas hacen más próximo el peligro. Ni se atenúa porque las piscinas sean de propiedad particular y aun familiares”.

discusión social. No estaba lejana la prohibición del atletismo femenino por sus posibles consecuencias masculinizadoras (véase cap. 1.3), pero sobre todo en esas fechas en Occidente había empezado a autorizarse el fútbol femenino, creando una ola de polémica mediática a favor y en contra³⁷⁰. El NO-DO del 11/01/1971 (noticiario nº 1462 B)³⁷¹ retrató el partido benéfico “las folklóricas contra las finolis” que, efectivamente, oponía a representantes de la canción española y a otras de la canción ligera y, supuestamente, contribuía a favorecer la consolidación del fútbol femenino; y dos comedias españolas, *Las Ibéricas F.C.* (Pedro Masó, 1971) y *La liga no es cosa de hombres* (Ignacio F. Iquino, 1972), trataron de explotar un tema de actualidad que sirvió de excusa para mostrar actrices de cuerpo modélico en reducidos uniformes futbolísticos y con esforzado frenesí en el campo³⁷². En la disyuntiva, la Iglesia española se había manifestado a favor del fútbol femenino, por lo que una solterona ejerciendo el saque podía considerarse un guiño postconciliar y pretransicional.

En otra secuencia que esboza cuestiones de moral católica emergen igualmente actitudes heterodoxas. En la conversación de Adela con el padre José Luis en el confesonario, al comparar las respuestas del sacerdote a la inquietud de Adela por el posible carácter pecaminoso de su atracción por las mujeres según las diferentes versiones del guión, la reacción del sacerdote es un lacónico “tú sabrás” en la quinta versión³⁷³, que parece invitar al libre examen en vez de exponer la postura de la doctrina católica, mientras que en la sexta versión y en la película el sacerdote guía su examen de conciencia para conducirla a una respuesta³⁷⁴.

4.2.2.- Análisis de la recepción censora de la quinta versión del guión

Una vez descritos los rasgos más sobresalientes y específicos de la quinta versión del guión, es difícil discernir si, aparte de representar un momento concreto de la concepción creativa de *Mi querida señorita*, los aspectos que más se alejan del resultado final de la película –por ejemplo, las secuencias en que intervienen las nórdicas Margareta y Trude y aquella que explicita las tesis de la película- respondían a alguna estrategia para pasar la censura. En aquella época, los guionistas “incluíamos secuencias, frases, etc. para que las cortara y, de esta forma, dejara otras”, decía Armiñán (en Gregori 2009a, p. 354) recordando las argucias utilizadas con *El amor del capitán Brando*; o “como se hacía siempre, había frases que no se ponían, que estaban pensadas para añadir posteriormente en el rodaje”, recordaba Borau (en Gregori 2009b, p. 447) en relación a *Furtivos*. Aun careciendo de información documental al respecto, según un reportaje de Borja Hermoso (1997, p. 59) sobre la censura que cuenta con declaraciones de Armiñán y Borau al respecto, la que aquí se denomina quinta versión del guión de *Mi querida señorita* habría sido “un guión bastante disfrazado” que “pasó” la censura. O, explicado con más detalle:

³⁷⁰ Así lo expone un artículo de opinión satírico de Cámara 1971, p. 21.

³⁷¹ <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1462/1487276/> (consulta: 14/08/2017).

³⁷² David Menayo (2013) esboza una breve historia del fútbol femenino en España y señala el partido benéfico y esos dos títulos fílmicos que se rodaron en 1971.

³⁷³ G-18/01/1971: sec. [26] p. 43.

³⁷⁴ G-05/07/1971: sec. 26 pp. 42-43; GR: sec. 26, pp. 42-43 [Cátedra sec. 26, pp. 242-243; LD: sec. 26 p. 11; G-12/1971: sec. 26 pp. 21-22; PELÍCULA.

Los directores compartían una técnica de desmarque: cuando la Junta de Censura exigía la presentación previa del guión de la película, se presentaba uno falso: así lo hizo el propio Borau en *Furtivos*, y también Jaime de Armiñán en *Mi querida señorita*. “Guiones falsos o medio falsos: esa era la única forma de pasar la barrera”, recuerda el primero.

Fuera cual fuese el grado de manipulación intencionada del guion y su efectividad de cara al control oficial, a continuación se evoca la reacción de la Junta de Censura y Apreciación respecto al documento presentado y se escudriña cómo sus informes y dictámenes pudieron influir en la evolución del proyecto cinematográfico bien sea cayendo en los señuelos preparados por los guionistas bien sea en otros aspectos que no pudieron prever.

El guión de 18 de enero de 1971 fue examinado el 10 de febrero de 1971 por una subcomisión de censura y apreciación de guiones compuesta por los veteranos críticos Luis Gómez Mesa, Pedro Rodrigo y Marcelo Arroita-Jáuregui³⁷⁵. Descartado unánimemente el interés especial por los informantes, la viabilidad de la representación de un personaje ambiguo y de su reasignación sexual no tuvo consenso. Dos censores –Gómez Mesa y Rodrigo- pedían su prohibición y un tercero –Arroita-Jáuregui- optaba por su aprobación.

Los detractores del guión concluían que la representación de un cambio de sexo en una película española era irrealizable y justificaban su dictamen invocando las normas de censura cinematográfica definidas en la Orden Ministerial de 9 de febrero de 1963. Gómez Mesa, ante la proximidad del tema del cambio de sexo con “las aberraciones sexuales” y por la presencia de equívocos “que culminan en la frase final de Isabel a Juan [...], ¿qué me va usted a contar, señorita!”, a la que se hace un guiño en el título, optaba, sin dar pie a distinguir entre homosexualidad aparente y real ni a dilucidar entre conflictos de identidad genérico-sexual y la atracción por el mismo sexo, por aplicar “con rigor” la norma novena apartado primero, según la cual “se prohibirá la representación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario, a menos que en este último caso esté exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y predominante consecuencia moral”. Reforzaba, además, su juicio negativo apelando a la *censura selectiva* -de uso habitual en el organismo censor³⁷⁶-, dado que, desde su perspectiva, “jugar con el cambio de sexos, es para obrillas de teatro frívolo. No para el cine, de mayor difusión”. En consecuencia, se trata de una desestimación no tanto por la ilustración del cambio de sexo *per se* como por la sombra de la homosexualidad, sin mirar si esta se debe a ilusorios “equívocos” o a constatables realidades. E influye en tal decisión el vehículo de expresión previsto: un medio de comunicación masiva como el cine en lugar de

³⁷⁵ Informes conservados en el AGA: CAJA T (03)121_004 SIGNAGA: 36/05068. EXP. 65.769. SIGNATURA 55761. EXP. RODAJE 6-71.

³⁷⁶ En Gubern 1981, pp. 127 y 184-185 se alude a la práctica de la “censura selectiva” durante el primer mandato de Jose María García Escudero como Director General de Cinematografía en 1951 y, sobre todo, mientras Manuel Fraga Iribarne fue Ministro de Información y Turismo y García Escudero repitió en el cargo, durante la ‘Apertura’ de los años 1962-1967. La ‘censura selectiva’ implicaba que se autorizasen representaciones teatrales y proyecciones cinematográficas controvertidas en un ámbito geográfico bien delimitado (como, por ejemplo, la capital o alguna ciudad grande), un número muy limitado de veces (proyección única, festival) y/o con un aforo limitado o selecto.

espacios escénicos con menor alcance social y con una especialización sicalíptica previa como espectáculos de revista y números de variedades.

En cambio, Pedro Rodrigo basaba su rechazo en la norma decimoctava, que sentenciaba: “cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismo no tengan gravedad cree por la reiteración un clima lascivo, brutal, grosero o morboso, la película será prohibida”. Así, aunque el crítico del diario *Madrid* reconoce un tratamiento menos chabacano de lo que cabía esperar y distingue la problemática de una mujer transformándose en hombre de un caso de lesbianismo -del que, en su opinión, no cabe hablar aquí-, la representación del cambio de sexo “incurre en sí y por el desarrollo normal de la acción en inconveniencias de tipo morboso”. Es decir, para él, aun desligando la casuística de la metamorfosis sexual de la homosexualidad, aquella debería engrosar la lista de representaciones cinematográficas proscritas porque su narrativa visual implicará esta y otras figuras a evitar.

Frente a la intransigencia de los planteamientos de Gómez Mesa y Rodrigo, el informe de Arroita-Jáuregui reconocía el acertado tratamiento de un tema “vidrioso” y optaba por una autorización no exenta de advertencias sobre “la última fase femenina del protagonista”, en la que sobrevolaba peligrosamente la homosexualidad, y respecto a “la secuencia en casa de las extranjeras –muy proclive a los defectos formales–”, entendiendo por “defectos formales” la plasmación de la desnudez y de las relaciones sexuales. El visto bueno del censor se supeditaba también a la supresión de la revisionista frase final, “por equívoca y porque da un matiz al personaje que no concuerda con su actuación en el resto de la trama”. De ahí que se pueda convenir que Arroita-Jáuregui había identificado la doble vertiente de aparente progresión esencialista y subterránea retroacción subversiva que caracteriza la propuesta de Armiñán y Borau. Por otra parte, que el informe fuese favorable en cuanto a censura, no debe confundir en cuanto a la estima de su autor por el valor del proyecto, como ya se apuntó más arriba. Vinculado a las letras y al teatro, Arroita-Jáuregui vislumbraba quizá en la protagonista solterona la sombra de *La señorita de Trevélez* y anunciaba que el guión aspiraba a convertirse en una “tragedia grotesca, según la terminología arnichesca”. Sin embargo, a continuación, reducía sus logros estéticos a los de una “comedieta paródica italiana” y subrayaba la falta de “garantías” de Armiñán como realizador cinematográfico después de dos primeros largometrajes que consideraba fallidos.

Bloqueado el dictamen de la subcomisión por falta de unanimidad entre sus tres evaluadores, condición imprescindible para que un acuerdo fuese válido³⁷⁷, se habrían solicitado dos nuevos informes al sacerdote Eugenio de Benito y a Florentino Soria, director de la Filmoteca Nacional, recibidos con fecha de 17 de febrero de 1971. Una semana después, el 25 de febrero, Jesús Joaquín de Arcenegui, Jefe de la Sección de Difusión Cinematográfica en la Subdirección General de Cinematografía, emitiría a su vez un informe, posiblemente un avance del pleno que

³⁷⁷ El art. 14 de la *Orden de 10 de febrero de 1965 por la que se aprueba el Reglamento de la Junta de Censura y Apreciación de películas* (BOE núm. 50 de 27/02/1965, pp. 3101-3105) establecía que “en el caso de las Subcomisiones será necesario un mínimo de tres dictámenes para que el acuerdo sea válido.

En tal supuesto, se exigirá la unanimidad cuando el acuerdo sea sobre decisiones generales de autorización o prohibición o de concesión o denegación de los beneficios solicitados; si el acuerdo se refiere solamente a modificaciones o supresiones accidentales o, en general, a extremos no sustanciales, bastará la simple mayoría. Si no se obtuviese la unanimidad o mayoría requeridas, o si, aun obteniéndose, el Presidente lo estima oportuno, los dictámenes podrán ser ampliados con los informes de otros miembros de la Comisión correspondiente.”

se avecinaba³⁷⁸. La valoración más benévola que la de sus predecesores, autorizando los tres el guión en cuanto a censura, y condicionando Soria y Arcenegui la concesión del interés especial al visionado de la película realizada a pesar de la negativa de De Benito, habría posiblemente invertido la tendencia desestimatoria que pesaba hasta entonces sobre el proyecto.

Para comprender mejor este cambio de actitud, basta remitirse a los argumentos defendidos por el padre Eugenio de Benito, quien descarta que el deseo no consumado de la protagonista por las mujeres sea lesbianismo y reconoce, en su lugar, un “problema más complejo, más extraño y más puro”, resuelto con una intervención quirúrgica que fija definitivamente su virilidad física y psíquica, eliminando así toda sospecha de “inmoralidad” y adscribiendo el relato de sus circunstancias a la órbita de la “crónica sensacionalista” y del caso clínico. Aunque desconoce las “razones” del personaje protagonista para reprimirse y mantener durante cuarenta años una identidad social femenina, la necesidad de cirugía le hace suponer “que en la infancia y juventud de esta mujer ha habido como una superposición de sexos, como una coexistencia de ambos”. De ahí que exija como modificación “una explicación más detallada del médico”, para garantizar una comprensión correcta por el espectador y que no se confundan los impulsos del personaje con homosexualidad. Preocupación esta última que subyace en otras correcciones requeridas en su informe como la supresión del interrogante “enamorado... ¿de quién?” pronunciado por el padre José Luis para saber si Juan ama a un hombre o a una mujer³⁷⁹, como la invitación a reescribir la secuencia en que Juan *se disfraza* de Adela para retirar sus ahorros del banco³⁸⁰, y como la eliminación de la sentencia final “¡Qué me va a contar usted, señorita!”³⁸¹, planteada también por Arcenegui a pesar de que para valorarla con justeza afirme que tendría que visualizarla³⁸². En cuanto a las derivas eróticas del guión, el padre Benito señala únicamente la supresión de la eufemística frase “me ha puesto negro la tía” relativa a la excitación que la alemana Trüde provoca en Pons³⁸³, e invita a tratar cuidadosamente la relación sexual entre Juan e Isabelita³⁸⁴.

³⁷⁸ Cabe preguntarse si el informe de Arcenegui se sumó a los de los nuevos informantes del 17 de febrero o si fue redactado para el pleno del 3 de marzo. Las anotaciones manuscritas en la tapa de la carpeta de permiso de rodaje conservada en el AGA (CAJA T_(03)121_004 SIGNAGA: 36/05068. EXP. 65.769. SIGNATURA 55761. EXP. RODAJE 6-71) hacen pensar en esta última posibilidad. En efecto, en ella se marcan las posiciones de los censores asistentes a la subcomisión del 10 de febrero y al pleno del 3 de marzo con una “A” (Aprobado) o una “R” (Rechazado) y esta codificación se aplica a la postura de Arcenegui. Sin embargo, los informes emitidos el 17 de febrero para desbloquear el desacuerdo de la subcomisión del 10 de febrero se indicaban con la abreviatura “Fav” (Favorable), como efectivamente sucede en relación a los informes de De Benito y Soria. Por otra parte, si se atiende al artículo “¿Quiere Ud. ser censor?” de Carlos Puerto (1975, pp. 46-49), sobre el funcionamiento de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas, sucesora de la de Censura y Apreciación que había examinado el guión de *Mi querida señorita*, en él se subraya que para desempatar desacuerdos de las subcomisiones, se solía llamar a dos nuevos censores: “para que un guión sea aprobado o rechazado, ha de existir unanimidad. Es decir, basta que uno de los tres vocales tenga una opinión distinta a la de sus compañeros, para que este guión sea sometido a la lectura de dos nuevos vocales. La opinión de este ‘refuerzo’ unida a la opinión primitiva dará una decisión final que resultará del voto mayoritario simple.”

³⁷⁹ G-18/01/1971: sec. [64C] p. 101.

³⁸⁰ G-18/01/1971: sec. [64] p. 103.

³⁸¹ G-18/01/1971: sec. [92] p. 136.

³⁸² Borau en la entrevista que le hizo Juan Cobos (1973, p. 7), en relación a la petición de supresión de la frase final recuerda que “cuando los censores me dijeron que creían que el guión pasaba, pero que me despidiese de la frase final, yo les contesté que sin la frase final no se podía hacer la película”.

³⁸³ G-18/01/1971: sec. [81] pp.123-124.

³⁸⁴ G-18/01/1971: sec. [92] p. 135.

Más escueto que el de Eugenio de Benito, el informe de Florentino Soria resta igualmente gravedad al posible lesbianismo que, además de discreto y platónico, queda desmentido en el relato cuando una operación confirma la hombría del personaje. Ahora bien, Soria supedita la autorización a una representación sutil y prudente “de la supuesta anormalidad del protagonista” y a que “el intérprete del personaje sea un hombre”, de forma que quede literal y visualmente plasmada en la película la heterosexualidad de su pulsión.

El desacuerdo esbozado en cuanto a negar el interés especial o condicionarlo, y la temática comprometida del guión presentado pudieron motivar la elevación de la decisión final de autorización al pleno de la Comisión de Apresiasi –que también juzgó sobre censura. Se reunió el 3 de marzo de 1971 bajo la presidencia de Manuel Andrés Zabala, Jefe de la Sección de Orientación Cinematográfica, con Sebastián Bautista de la Torre en calidad de secretario de la Junta y con la presencia, junto a los censores que ya habían emitido previamente informe, de los siguientes vocales: el sacerdote Manuel Villares, José Antonio de Ory Domínguez, Pascual Cebollada, José María Cano Lechuga, Germán Sierra Rico, Joaquín de Aguilera y Gamoneda, y Aurelio Castillo³⁸⁵. Tras la deliberación y votación, los asistentes alcanzaron, en cuanto a censura, el acuerdo de “autorizar el guión con la advertencia general de que cuiden en la realización los excesos de exhibicionismo e intimidad erótica” y, en cuanto a apreciación, resolvieron “denegar los beneficios del interés especial en virtud de los apartados 1º y 3º del art. 3º de la Orden Ministerial de 19 de agosto de 1964”³⁸⁶. Quedaba salvado el principal obstáculo administrativo en aras de obtener el permiso de rodaje y el dictamen fue transmitido a la productora El Imán en una carta fechada el 11 de marzo de 1971.

Para alcanzar este acuerdo favorable, y aunque no se cite expresamente en él, el debate de los censores se centró –como cabía esperar– en si el guión, al girar en torno a una reasignación sexual, incurría o no en una representación de homosexualidad femenina que vulnerase las normas de censura. Aun reconociendo lo “delicado” y “escabroso” de la temática, lo inaudito y artificioso de que el personaje llegue a la madurez sin ser consciente de su identidad sexual (José Antonio de Ory) y lo atípico de las experiencias que rodean a una reasignación (Joaquín de Aguilera), la mayoría de los censores coincidieron en su aprobación, ya sea por considerar como Aurelio Castillo que “la intención del guión es sana y la temática lo suficientemente interesante como para procurar que prospere en nuestro cine donde el ingenio es tan poco frecuente”, ya sea por reconocer una vez más, como el padre Villares, un safismo meramente ilusorio y una “operación [...] tratada con discreción” en el relato de un “caso de cambio de sexo por una anormalidad congénita”, o bien por creer, como Bautista de la Torre, que al saber “de antemano que el protagonista va a ser López-Vázquez, [...] desaparecen todas las dificultades que el personaje pueda significar de ‘equivoco’ ante el público”. Sin embargo, que el tratamiento y las intenciones del guión no les parecieran a priori censurables, no significó que como guardianes de la moral dejaran de estar alerta y de emitir recomendaciones que conjurasen el más mínimo atisbo de homosexualidad. Por consiguiente, a la advertencia

³⁸⁵ Estos informes y dictámenes se conservan en el AGA (CAJA T_(03)121_004 SIGNAGA: 36/05068. EXPEDIENTE 65.769. SIGNATURA 55761. EXP. RODAJE 6-71).

³⁸⁶ De los nuevos informes emitidos, sólo el de Joaquín Aguilera se inclinaba por condicionar el interés especial a película vista, sumándose a la opción de Florentino Soria, el 17 de febrero, y Jesús Joaquín de Arcenegui, el 25 del mismo mes. El resto de los informes denegaban sistemáticamente el interés especial.

especial del crítico de cine Pascual Cebollada “sobre las relaciones de ‘la’ protagonista de la 1ª parte con su amiga”, se añade la de José Antonio de Ory quien, en la línea del informe del padre Benito, solicita que el médico sea “más concreto y claro en la consulta a que se somete Adela” para “deshacer el equívoco ante el espectador” con un preciso e instructivo diagnóstico. Aurelio Castillo centra su advertencia en la interpretación de los actores, a la que también había aludido vagamente Villares y que dependiendo de su prestación puede dar pie a “insinuaciones de desviación sexual” o, por el contrario, hacer que “todo quede en un confusionismo emocional lógico en el problema del protagonista”.

Como contrapunto de unos informes orientados –si bien con reservas– hacia la autorización del guión, el balance efectuado por Germán Sierra, Jefe de la Sección de Industrias Cinematográficas en la Subdirección General de Cinematografía, persiste en la prohibición defendida por Gómez Mesa y Pedro Rodrigo el 10 de febrero y retoma el dilema, evocado por Rodrigo, de la cabida o no en la cinematografía española coetánea de lo que él identifica como una “situación de hermafroditismo”, resuelta en esta ocasión “en la clínica hacia la virilidad”. Fundamentándose en que “la ambigüedad sexual como espectáculo da lugar a situaciones e imágenes de inversión, por lo menos aparente, hacia los dos flancos posibles”, concluye que no ha lugar para este tipo de representaciones y justifica su condena en la aplicación estricta, como Gómez Mesa, de la norma novena de censura relativa a las “perversiones sexuales”, atribuyendo el mismo valor a lo “aparente” que a lo “real” y proscribiendo la más mínima apertura a dobles lecturas y a la representación de opciones sexuales heterodoxas³⁸⁷. Las modificaciones reclamadas por Sierra, en previsión de que su petición de prohibición no prosperase, dan fe de qué pasajes habían hecho nacer sus reparos: la comparación de Adela con el futbolista Amancio y la súplica de perdón de la criada a su señorita, que tiene mucho de declaración de amor³⁸⁸, la confidencia de Adela al cura diciéndole que se afeita y que se siente atraída por las chicas³⁸⁹, la escena de celos de Adela que desencadena la partida de Isabelita³⁹⁰, los escarceos de Juan y Pons con las “chicas alegres” y de “Juan y Margaretta” a solas³⁹¹ y, naturalmente, la apostilla que cierra el filme³⁹², que “rememora la vertiente más desagradable del equívoco”.

Como cabía esperar, Germán Sierra no fue el único censor en el pleno que a la preocupación por la representación de la ambigüedad y de la alteración corporal unía la vigilancia de los elementos eróticos, blanco de advertencias generales de, entre otros, el padre Manuel Villares y Aurelio Castillo, este último apuntando a “las escenas de cama y cambios de ropa femeninos”. Las secuencias en el origen de sus desvelos eran, de nuevo, aquellas en las que figuraban Margaretta y Trüde y la del encuentro sexual de Juan e Isabel al final de la trama. Joaquín de Aguilera hace una relación de tres secuencias conflictivas con las dos “suecas” que, en el guión, hablan alemán: la de su irrupción en la agencia *Quo Vadis?*, la de la cena en honor

³⁸⁷ Este debate entre representación real o aparente de homosexualidad permite evocar debates jurídicos en las Cortes franquistas sobre la redacción de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1970 y, más concretamente, sobre si debía penalizarse el hecho de ser homosexual aunque los deseos no se materialicen como era la intención inicial, o la comisión de los actos en sí mismos. La redacción final se inclinó por esto último (Fluvià 2003, pp. 47-49).

³⁸⁸ G-18/01/1971: sec. [15-19] p. 31.

³⁸⁹ G-18/01/1971: sec. [26] p. 43.

³⁹⁰ G-18/01/1971: sec. [34-36] p. 50.

³⁹¹ G-18/01/1971: sec. [81] y sec. [82] pp. 125-127.

³⁹² G-18/01/1971: sec. [92] p. 136.

del colega que se iba a casar y la que mayor recelo despierta de las tres, la del encuentro íntimo de Juan con Margaretta y Pons con Trüde en el apartamento de las chicas.

Una cuestión que levantó menos recelos en los informes censores de lo que quizá habría cabido esperar es la caracterización postconciliar o, incluso, cómica de presbíteros y religiosas, personajes bastante numerosos en la quinta versión del guión³⁹³. Sólo dos examinadores seculares se manifestaron al respecto: José Antonio de Ory, en el pleno, que propone la modificación del discurso de inauguración del polideportivo cuando el cura dice que “al cielo puede llegarse igual con pantalones, que con minifalda... Incluso ¿por qué no decirlo? ¡en bikini!”³⁹⁴; y Luis Gómez Mesa en la subcomisión, que rechaza que “sean unas monjas las que empujen el coche [...] para que se ponga en marcha”³⁹⁵ en la secuencia en que Adela se dispone a conducir hacia la plaza en que se celebra la colecta benéfica. Del comentario de Ory, sólo se puede decir que el diálogo se mantuvo en la película. Ahora bien, el episodio relatado por Gómez Mesa, aunque inexacto respecto a los hechos narrados en el guión, cambió de personajes en desarrollos posteriores sin que se pueda precisar hasta qué punto la apreciación del censor fue determinante para ello ni si había sido un elemento provocador incluido aposta por los guionistas para desviar la atención de otros elementos controvertidos.

En resumen, en los primeros exámenes del guión de *Mi querida señorita* por parte de la Junta de Censura y Apreciación –y como reflejo de la convivencia en su seno de posturas intransigentes y ultramontanas con otras de talante más moderado– hubo una clara escisión discursiva de los censores en cuanto a las significación atribuible a la identidad de este personaje que se sometía a una reasignación sexual y su interrelación con la homosexualidad, siendo esta última la principal preocupación y aquella uno de sus posibles significantes circunstanciales. No sólo hubo división entre detractores y partidarios de la aprobación sino también en el seno de cada postura. Entre los que se oponían al proyecto se encuentran, por un lado, quienes se centran en proscribir, apelando a la norma 9ª de censura, sin distinguir expresiones *trans* e intersexuales de las expresiones homosexuales ni la homosexualidad confirmada de las apariencias equívocas, y, por otro lado, aquellos para los que el problema es

³⁹³ Además del padre José Luis, figuran en el guión las dos monjas que ayudan a Adela a cerrar la puerta del seiscientos (G-18/01/1972: sec. [2] p. 2), dos sacerdotes con *clergyman* a los que Juan atiende en la agencia de viajes *Quo Vadis?* y que, con “conciliar actitud”, no le permiten que les bese la mano sino que se la estreche (G-18/01/1972: sec. [76H] p. 110), y otras dos monjas a las que atiende el director de la agencia de viajes (G-18/01/1971: sec. [85] p. 129). La inclusión de estos personajes era delicada ya que, como se evoca en Heredero García 2000, pp. 123-125, los sucesivos organismos censores durante el Franquismo exigieron una representación modélica del clero y otros miembros de la Iglesia, libres de corrupciones e inmoralidades, y sin que se les pudiese ridiculizar, insultar o hacer objeto de chanza. No hay que olvidar a este respecto que el código de censura de 1963 indicaba en su norma decimocuarta: “Se prohibirá: 1º La representación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas” y en su norma decimoséptima: “Se prohibirá cuanto atente de alguna manera contra: 1º La Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto”. Habría, no obstante, que señalar una posible evolución de ese planteamiento ya que el perfecto alineamiento de intereses y posturas entre el Estado franquista y la Iglesia durante buena parte de la dictadura había dado paso a un progresivo distanciamiento a principios de los años 1970, en parte debido al Concilio Vaticano II y a un disenso creciente con las políticas del Régimen desde el nombramiento de Enrique Tarancón como Arzobispo de Madrid y presidente de la Conferencia Episcopal que promovió un intento que casi prospera de petición pública de perdón por la toma de partido de la Iglesia durante la Guerra Civil en vez de adoptar posturas conciliadoras, o con el incremento de sacerdotes encarcelados por su oposición política, que alcanzaría su máxima tensión cuando Tarancón amenazó con excomulgar a Franco si encarcelaba al obispo Añoveros (Carr y Fusi, 1979, p. 191).

³⁹⁴ G-18/01/1972: sec. [13] p. 21.

³⁹⁵ G-18/01/1972: sec. [2] p. 2.

la representación de la reasignación de sexo en sí misma, ya que los personajes con una ambigüedad fisiológica o con una identidad en contradicción con el rol sexual que les ha sido asignado harán emerger irremediablemente la confusión en torno a la hetero u homosexualidad de deseos propios y ajenos, y llevarán a desarrollos dramáticos, narrativos e icónicos inadecuados a sus ojos. En este caso, se escudan en la norma 18ª para justificar la prohibición.

Asimismo, entre los defensores del guión, si bien empleaban argumentos esencialistas para describir al personaje siguiendo la lógica del descubrimiento del sexo verdadero e identificaban el lesbianismo como un espejismo o, en el peor de los casos, un sentimiento platónico, sus posiciones divergían en los argumentos de defensa. Unos creían que se conjuraba mejor la homosexualidad con una detallada explicación clínica de los motivos científicos y del proceso médico de reasignación sexual que permitiesen a la audiencia entender la especificidad fisiológica del personaje intersexual, resolviendo cualquier malentendido mediante un diagnóstico unívoco y una fijación quirúrgica e irrevocable en un solo sexo. Otros optaban, al contrario, por la máxima discreción y abstracción posibles, por apenas tocar todo aquello que tuviese que ver con la transformación del personaje o se pudiese identificar con la homosexualidad. En paralelo, algunos valedores de la autorización hicieron depender su apoyo de la interpretación del personaje principal, siendo la elección de un actor masculino y su vinculación con el género cómico -López Vázquez reunía ambas condiciones-, un elemento decisivo para velar por el alejamiento del tabú de la homosexualidad femenina.

Superada la censura de guión, el segundo obstáculo para obtener el permiso de rodaje vino del Sindicato Nacional del Espectáculo que, en carta de su presidente Juan José Rosón de 16 de febrero de 1971, transmitió un informe desfavorable, que sería reconsiderado con trámites administrativos y al enviar una ficha técnica y artística más completa del proyecto. Solventadas ambas exigencias en la carta que el 5 de mayo de 1971 remitió la productora El Imán al Ministerio, el Sindicato emitió un informe favorable el 24 de ese mes, y, tras la resolución del bloqueo sindical, *Mi querida señorita* obtuvo el permiso de rodaje el 1 de junio de ese año.

Alcanzado este punto de certeza sobre la viabilidad del proyecto cinematográfico en relación a la Administración, se formalizaría la participación del conglomerado industrial construido en torno a Warner Española en la producción y distribución de *Mi querida señorita*. Aunque no se dispone de datos que fechen de forma precisa los primeros encuentros de Borau y Armiñán con los responsables de Impala -que habían avanzado dinero a Armiñán para rodar una película tras *La Lola dicen que no vive sola*- y de Incine -que acabó coproduciendo y distribuyendo *Mi querida señorita*-, Borau (en Carbajo 2009b, p. 321) apunta a que se reunieron en enero de 1971 y ha mencionado la presencia de Paco Hueva (en Martínez de Mingo 1997, p. 63). Dos anécdotas han sido, además, destacadas por el cineasta aragonés. La primera, que entendían el proyecto propuesto como un producto similar a *La tía de Carlos*, lo que estuvo a punto de hacerle desistir de todo trato si no hubiese sido porque medió Armiñán (Angulo y Santamarina, 2011, p. 10). La segunda anécdota es que habrían, en todo caso, preferido a un galán tipo Carlos Larrañaga como protagonista en lugar de a López Vázquez, que vaticinaban erróneamente que rechazaría el papel (Sánchez Vidal 1990, p. 89; Carbajo 2009b, p. 321; Gregori 2009b, p. 450; Borau 2009, pp. 15-16).

Frente a la vaguedad sobre las primeras reuniones, sí se tiene rastro documental de cuándo se materializó la participación de Incine. José Luis Borau, presidente del Consejo de Administración de El Imán S.A., y Marino Cuevas, Director General y Apoderado de Incine Compañía Industrial Cinematográfica S.A. e Incine Distribuidora Cinematográfica S.A., de conformidad con Jaime de Armiñán, formalizan un acuerdo previo de coproducción y distribución el 14 de junio de 1971. Este acuerdo previo debía traducirse en contratos de coproducción, de distribución y de financiación de la co-producción, llegando a firmarse este último el 20 de julio de 1971. La coproducción, que quedó fijada en el 85% para El Imán S.A. y el 15% a cargo de InCine Compañía Industrial Cinematográfica S. A., habría sido comunicada a la Administración por carta fechada el 15 de julio de 1971, que habría dado luz verde a su asociación comercial el día 22 de ese mes.

4.3.- RODAJE Y POSTPRODUCCIÓN: DEL 26/07/1971 AL 06/12/1971

4.3.1.- Análisis de la sexta versión del guión, fechada el 05/07/1971

Al tiempo que las gestiones de producción en cuanto a autorización administrativa y financiación del proyecto habían seguido su curso, el guión también había ido evolucionando y modificándose. Prueba de ello es la versión del 5 de julio de 1971 que, en líneas generales y salvo algunos cambios durante el rodaje y postproducción, ya responde aproximadamente a la historia de *Mi querida señorita* tal y como se conoce por la película. En contraste con el guión de 18 de enero de 1971, en esta nueva versión el cálido reencuentro de Juan con el padre José Luis³⁹⁶ se torna en desencuentro al no abrir la puerta al ahora padre José María cuando le visita en su domicilio³⁹⁷; el satisfactorio empleo de Juan en la agencia de viajes *Quo Vadis?*³⁹⁸ se transforma en cursillo intensivo en una academia de preparación de exámenes de bachillerato, donde es, con diferencia, el más viejo y menos avispado de los alumnos³⁹⁹; y su aventura sexual frustrada cambia de interlocutora: la frívola Margaretta⁴⁰⁰ se ve reemplazada por la española Feli⁴⁰¹, atractiva compañera de pensión y camarera de un bar de alterne que le turba con sus entradas y salidas nocturnas pero que sirve de paradigma de apertura, comprensión y solidaridad frente a la impiedad moral de las dueñas de la pensión y a las inseguridades sexuales de Juan.

Que el acabado de la versión del 5 de julio 1971 se acercase a la configuración del filme estrenado no es óbice para ignorar sus elementos específicos, parcialmente descartados durante el rodaje y, en consecuencia, inéditos para la audiencia, que se describen a continuación.

a) *Elementos que se prestan a una interpretación trans en la sexta versión*

Se han identificado cuatro pasajes o secuencias de la sexta versión de los que explícita o implícitamente se puede hacer una lectura transgénero y que no figuran en la película. El primero de ellos no pasa de hipótesis intertextual pero, de tener algún fundamento habría aportado múltiples capas semánticas al final de la secuencia de reconciliación entre Adela e Isabel. Se trata de la inclusión del tema musical principal de la película *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942) tocado por Adela al piano para celebrar el restablecimiento de la armonía entre ama y criada y el afecto que la chica le profesa, sustituido en el filme por *Tristeza de amor*, adaptación del estudio op.10 n° 3 ‘Tristeza’ de Chopin. Sin ninguna prueba para afirmarlo tajantemente y aun tratándose quizá de una referencia sin segundas intenciones, la elección del “tema de *Casablanca*”⁴⁰² -no se cita directamente el título *As Time Goes by* cuya letra remite a la permanencia del amor frente a los coyunturalidad y continua evolución técnica-

³⁹⁶ G-18/01/1971: sec. [64C], pp. 99-103

³⁹⁷ G-05/07/1971: sec. 69-74, pp. 109-111; GR: sec. 69-74, pp. 109-111 [Cátedra sec. 67-72, pp. 304-305]; LD: sec. 69-74, pp. 25-26; G-12/1971: sec. 69-74, pp. 53-54; y PELÍCULA.

³⁹⁸ G-18/01/1971: sec. [76A-76Ñ], pp. 108-114, y sec. [85], pp. 129-131.

³⁹⁹ G-05/07/1971: sec. 76, pp. 111-113, y sec 85, p. 127; GR: sec. 76, pp. 111-113 [Cátedra sec. 74, pp. 305-307] y sec. 85, p. 127 [Cátedra sec. 82, p. 319]; LD: sec. 76, p. 26 y sec. 85, p. 30; G-12/1971: sec. 76 y 85; y PELÍCULA.

⁴⁰⁰ G-18/01/1971: sec. [81-82], pp. 120-128.

⁴⁰¹ G-05/07/1971: sec. 81-82, pp. 121-126; GR: sec. 81-82, pp. 121-126 [Cátedra sec. 78-79, pp.314-318]; LD: sec. 81-82, pp. 29-30; G-12/1972: sec. 81-82, pp. 59-61; y PELÍCULA.

⁴⁰² G-05/07/1971: sec. 19 p. 32; GR: sec. 19, p. 32 [Cátedra sec. 19, p. 233]; G-12/1971: sec. 19 p. 16.

podiera ser una alusión velada a la ciudad marroquí donde, desde finales de los años 1950, muchas personas transexuales europeas y estadounidenses acudían a someterse a cirugía de reasignación sexual en la clínica del doctor Burou, pionero y perfeccionador de la vaginoplastia, al ser ilegales este tipo de operaciones en la mayoría de los países occidentales (Meyerowitz 2004[2002], pp. 146-147). De ser acertada esta lectura, se abriría una segunda hipótesis en relación a la razón de su sustitución por *Tristeza de amor*: ¿autocensura? ¿coste elevado de los derechos de autor de la canción de Herman Hupfeld⁴⁰³? ¿mantener una coherencia y unidad en la banda sonora? El doble sentido en esta mención de Casablanca no puede demostrarse, pero sí es constatable en filmes y escritos autobiográficos que usan con valor referencial topónimos de las ciudades/países en que se realizaron las primeras cirugías de reasignación de sexo a mujeres transexuales y, sobre todo, el de “Dinamarca”, estado del que era natural la pionera Lili Elbe aunque se hubiese operado en Alemania, y en cuya capital, Copenhague, se intervino a Christine Jorgensen, estadounidense de orígenes daneses cuya transformación en mujer alcanzó una repercusión mediática mundial⁴⁰⁴. En *Emergence*, la autobiografía que Borau compró en Estados Unidos por sus similitudes con *Mi querida señorita*, el autor Mario Martino (1977, pp. 40, 51) relata que en su adolescencia y primera juventud la historia de Christine Jorgensen le hizo pensar en un viaje a Dinamarca, donde podría adquirir la apariencia anatómica de varón, el género con el que se identificaba y en el que deseaba que transcurriese su existencia.

Otra resonancia intertextual suplementaria en *Mi querida señorita*, sin pruebas de que estuviese en la intención de los creadores y constituyendo más bien una propuesta de apertura a nuevos significados, consiste en asociar la creencia verbalizada de Feli en que la timidez y falta de experiencia sexual de Juan se debían a que había estado en un seminario⁴⁰⁵ con un guiño al proyecto de Luis García Berlanga sobre el seminarista que cambiaba de sexo. Resulta más probable que esta lectura sea un eco intertextual al seminarista que protagonizó el cortometraje de fin de estudios de José Luis Borau: *En el río* (1960). La alusión al seminarista fue eliminada de las variantes de la sexta versión posteriores al rodaje y de la película.

Menos abierta a especulaciones sobre dobles sentidos es la presencia de Charo y Merche en las secuencias en que Juan se disfraza de Adela para retirar su dinero de la Caja de Ahorros, que tiene claramente la intención de acentuar la victimización del personaje que no consigue “pasar” una última vez en el que otrora fuera su género social, constituyendo un ejemplo de ‘mirada transpatética’ del espectador hacia el personaje. En el guión de 05/07/1971, las dos jóvenes se encuentran en el despacho de Santiago cuando el empleado de banca notifica que la firma de *doña Adela* no coincide con la de la matriz, aumentando así la vergüenza de su

⁴⁰³ La hipótesis de que se renunciase a la canción de Casablanca por el coste que podían suponer los derechos está en la línea de pensamiento de una respuesta de Borau a la entrevista que este autor le hizo (véanse anexos). En la secuencia de *Hay que matar a B.* en la que el protagonista entra en contacto con el personaje femenino principal al sentarse al lado en una sala de cine, se están proyectando los títulos de crédito de *Mi querida señorita*. Al preguntarle a Borau si esto era un intento de promocionar la película, Borau respondió que no, que poner un extracto de una película producida por él en esa secuencia le evitaba tener que pagar derechos de autor al productor de otra película.

⁴⁰⁴ Sin olvidar al personaje shakespeariano de Hamlet, príncipe danés, que ha sido tradicionalmente interpretado por actrices como Sarah Bernhardt, Núria Espert y Blanca Portillo.

⁴⁰⁵ G-05/07/1971: sec. 82 p. 125; GR: sec. 82, p. 125 [Cátedra sec. 79 p. 317].

padre⁴⁰⁶, y al abandonar el despacho ejercerán un malévolo acoso sobre Juan, aún disfrazado, que intentaba huir del diligente empleado de banca en un taxi. La presencia de las jóvenes le hará desistir de su empeño de fuga y ellas le reemplazan en el vehículo⁴⁰⁷. En la película están ausentes de ambas secuencias.

Ahora bien, el ejemplo más relevante desde el punto de vista de las representaciones *trans* es la iconografía de la definitiva renuncia simbólica de Juan a la identidad femenina durante el breve regreso a su localidad gallega. Tras haber llevado disfraz femenil para presentarse de incógnito en la oficina de la caja de ahorros, Juan se encuentra en su piso cubierto con una bata de mujer que solía llevar antaño cuando vivía como Adela, atributo femenino que se superpone sobre una anatomía masculina que ya no intenta disimular. Vestido de esta guisa se suceden en distinto orden narrativo situaciones conocidas por la película (aunque en el filme el personaje lleve indumentaria masculina en lugar de la bata): Juan sacando la ropa que usaba Adela del armario, destruyendo las fotografías que dan testimonio de su pasado, optando por no abrir la puerta del apartamento al sacerdote cuando llama al timbre⁴⁰⁸. Todo sugiere que Juan quiere dejar atrás su anterior existencia. Pero la confirmación de esa decisión se muestra en esta sexta versión del guión con una alegoría visual adicional. Una vez que el sacerdote ha desistido de la visita que pretendía hacerle, y en la soledad de su apartamento, Juan se desprende de la bata como si abandonase una crisálida o se liberase de una segunda piel: la de Adela, la de su existencia de solterona provinciana que le había sido largo tiempo impuesta⁴⁰⁹. Así lo ilustra la siguiente acotación, con marcado dramatismo: “Juan mira en torno suyo, desamparado, despidiéndose de sí misma. La vieja lámpara, las paredes empapeladas, el aparador... Juan se quita la bata. La deja caer al suelo”⁴¹⁰. La cambiante concordancia en el género de los adjetivos de este pasaje sirve para contraponer el género masculino en el que quedará inscrito y el femenino que abandona. Dicha acción, aunque se mantiene en las variantes de la sexta versión, no se rodó o se ha eliminado en la película, quizá por su redundancia semántica con la secuencia del examen forense.

b) *El tabú de las relaciones sexuales: coincidencias con Adiós, cigüeña, adiós*

Como se explicó en el capítulo 1.1, *Adiós, cigüeña, adiós* (Manuel Summers, 1971) era un filme sobre la educación sexual de los adolescentes que coincidió en las pantallas de estreno madrileñas con *Mi querida señorita* y ambas comparten un encasillamiento y una controvertida equiparación crítica con la ‘tercera vía’ de la cinematografía pretransicional. Sorprendentemente, dos elementos de la sexta versión del guión de Armiñán y Borau,

⁴⁰⁶ G-05/07/1971: sec. 65 p. 105. La presencia de Charo y Merche se elimina en el GR: sec. 65, p. 105 [Cátedra sec. 63 p. 300 nota 123].

⁴⁰⁷ G-05/07/1971: sec. 67 p.106. Esta aparición de Charo y Merche se mantiene en el GR: sec. 67, p. 106 [Cátedra sec. 65, p. 300-301].

⁴⁰⁸ G-05/07/1971: sec. 69-74 pp. 109-111; GR: sec. 69-74, pp. 109-111 [Cátedra sec. 67-72, pp. 304-305]; G-12/1971: sec. 69-74 pp. 53-54.

⁴⁰⁹ La metáfora de la ‘segunda piel’ o de ‘estar atrapada en el cuerpo equivocado’ en relación a la transexualidad es descrita en Prosser 1998, pp. 67-80.

⁴¹⁰ G-05/07/1971: sec. 75 p. 111, con alusión en femenino: “despidiéndose de sí misma”; GR: sec. 75, p. 111 [Cátedra sec. 73, p. 305], con alusión en masculino: “despidiéndose de sí mismo”; G-12/1971: sec. 75 p. 54, de nuevo con alusión en femenino: “despidiéndose de sí misma” [los subrayados son míos].

eliminados en reescrituras posteriores, son semejantes a los que aparecen en la película de Summers.

El primero es la mención de que Juan, en uno de sus paseos por Madrid, “contempla la maja desnuda en el monumento a Goya”⁴¹¹ situado enfrente del Museo del Prado, acto *voyeur* que, experimentando un similar despertar erótico, efectúa uno de los preadolescentes de *Adiós, cigüeña, adiós*. Cabe preguntarse si el que este plano no haya pasado del guion al filme de Armiñán tiene algo que ver con su inclusión en la película de Summers.

El segundo elemento similar consiste en incluir una lección sobre la reproducción de las plantas en el ámbito escolar como ‘puesta en abismo’ de las preocupaciones de los protagonistas de ambos filmes respecto a las relaciones sexuales. En el guión de 05/07/1971 de *Mi querida señorita*, el interrogatorio del instructor de la academia a Juan sobre este tema, y sus dificultades para responder, funcionan como ironía dramática de su atraso escolar respecto a compañeros de aula mucho más jóvenes y, sobre todo, como reflejo de sus pocos conocimientos en materia erótica en comparación con ellos⁴¹². En *Adiós, cigüeña, adiós*, la explicación en clase del proceso de fecundación de las plantas por el profesor lleva a que el muchacho que será padre rememore atormentado el encuentro carnal con otra joven adolescente de su pandilla durante una excursión recreativa y tome conciencia de las consecuencias reproductivas que puede tener. ¿Conocían Armiñán y Borau la secuencia de *Adiós, cigüeña, adiós*? ¿Fue este el motivo por el que reformularon la secuencia sustituyendo las inquisiciones sobre botánica por otras sobre la primera declinación en latín, como se puede ver en las variantes de la sexta versión posteriores al rodaje⁴¹³ y en la película? ¿Tiene algún simbolismo la elección del latín y la pregunta sobre el caso dativo, que se refiere a la persona o cosa que recibe la acción? ¿El cambio estuvo motivado por otras razones creativas?

Frente a estos planteamientos pretransicionales que para abordar la sexualidad humana tienen que excusarse en una clase magistral sobre la reproducción de las plantas, en un filme del período transicional como *El vicario de Olot* (*El vicari d'Olot*, Ventura Pons, 1981) se muestra el conflicto entre una restringida lección de educación sexual impartida en un colegio confesional y su insuficiencia para satisfacer la curiosidad de una adolescente que hace preguntas comprometidas al sacerdote que imparte la materia y cita los principales manuales de sexología contemporánea escandalizando al profesorado religioso.

Aun siendo la versión del guión de 5 de julio de 1971 de *Mi querida señorita* la guía y base literaria del rodaje de la película -que comienza el 26 de julio y concluye el 28 de agosto,

⁴¹¹ G-05/07/1971: sec. 45 p. 67; GR: sec. 45, p. 67 [Cátedra sec. 43, p. 266]; G-12/1971: sec. 45 p. 33.

⁴¹² G-05/07/1971: sec. 76 pp. 111-113. El recurso a un personaje adulto que, de forma onírica, psicológica o recurriendo a la ‘suspensión voluntaria de incredulidad’ del espectador, se representa a sí mismo en una situación académica de su infancia o juventud a pesar de la incongruencia entre su aspecto envejecido, la acción escolar representada, y los jóvenes compañeros de clase aparecía en una secuencia de *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957) y en otros filmes inspirados por el filme de Bergman: *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974) y *Annie Hall* (*Annie Hall*, Woody Allen, 1977). La diferencia de *Mi querida señorita* respecto a los títulos citados es que en ella no hay mezcla de temporalidades (recuerdo, sueño) que explique la incongruencia, sino que es una incongruencia literal, que sirve para hacer más dramática la situación de retraso formativo de Juan.

⁴¹³ LD: sec. 76 p. 26; G-12/1971: sec. 76 pp. 54-55.

según algunas fuentes⁴¹⁴, o transcurre del 23 de julio al 8 de septiembre, según otras⁴¹⁵, y que se desarrolla en Madrid, Alcalá de Henares, Tuy, Bayona y Vigo- la historia continuará evolucionando sin cesar durante la filmación, como atestigua el guión de rodaje. Aparte de indicaciones que lo convierten en una suerte de guión técnico, en este capítulo ya se han dado señalado las variantes más relevantes que introduce.

De otras alteraciones y altercados en curso de rodaje existe un nutrido anecdótico recogido en las diversas monografías sobre Borau y Armiñán: las largas jornadas de trabajo y la transformación de las oficinas de El Imán en Madrid en escenario de las secuencias de interiores de la película⁴¹⁶ y, sobre todo, las inseguridades de López Vázquez antes y durante el rodaje, los enormes esfuerzos que le exigió la caracterización femenina, su petición de una doble para algunas secuencias o de que se repitiesen tomas⁴¹⁷.

La película seguiría transformándose durante la postproducción, como prueban los cambios ya enumerados y otros de la lista de diálogos y del guión de diciembre de 1971 que se mencionan a continuación. En primer lugar, se suprime la indicación de la duración de la operación a que se someterá Juan: “Veinte minutos”, tachada a mano en la secuencia del diagnóstico y prescripción del doctor de Zaragoza en la lista de diálogos⁴¹⁸, y omitida en el filme. También se introducen pequeñas modificaciones en la ambigua terminología del diagnóstico clínico de Adela, que el médico había señalado como un problema de “identidad” tanto en la quinta como en la sexta versión del guión. Aunque se siga descartando una “interrelación” entre cuerpo y mente, la otra etiología desestimada, un problema de “correspondencia” entre ambos será sustituido ahora por la negación de una “dependencia” entre los dos⁴¹⁹. Juegos de palabras que mantienen adrede la confusión semántica de la secuencia.

El aspecto más significativo de la lista de diálogos es, no obstante, la adición de una nueva secuencia, la del examen de Juan por el forense⁴²⁰, que se había filmado a posteriori, una vez concluido oficialmente el rodaje⁴²¹, y que pretendía ilustrar la reasignación legal del personaje y la rectificación de la mención de sexo en el asiento del Registro Civil poniendo fin definitivamente a la existencia pública de Adela. Paradójicamente, tanto en la lista de diálogos como en el guión de diciembre de 1971, esta secuencia convivía con la de la alegoría análoga de Juan quitándose la bata femenina que venía a sustituir y de la que la película prescinde.

La inclusión de la secuencia con el forense conllevaba ajustes en la secuencia que la precedía, la del cara a cara entre Juan disfrazado y Santiago en el despacho de este último. Así Juan espetaba la afirmación “soy un hombre” a Santiago y éste le exhortaba a la

⁴¹⁴ *Pantallas y escenarios* (octubre 1971). En la portada de GR, está escrito a mano que el rodaje se inició el 26 de septiembre de 1971 en las calles de Madrid y que comenzó por la secuencia 45. Las últimas secuencias del rodaje serían las de Tuy, Bayona y Vigo.

⁴¹⁵ Así figura en una ficha técnica y artística consultada en FE.

⁴¹⁶ Sánchez Vidal 1990, pp. 91-92; Heredero 1990, p. 168; Martínez de Mingo 1997, p. 63.

⁴¹⁷ Pérez Gómez 1973c, pp. 151-153; Armiñán en Crespo 1987, pp. 37-38; Martínez de Mingo 1997, pp. 153, 222-223; Armiñán 2001, pp. 26-27; Lorente 2010, pp. 158-162; Angulo y Santamarina, 2011, pp. 101-102.

⁴¹⁸ LD: sec. 37 p. 15.

⁴¹⁹ LD: sec. 37 p. 15; G-12/1971: sec. 37 p. 28; PELÍCULA.

⁴²⁰ LD: sec. 68A p. 25; G-12/1971: sec. 68A p. 53.

⁴²¹ Declaraciones de Armiñán en Heredero 1990, p. 161.

normativización de su estatus: “ahora te vuelves a tu casa y te quedas allí hasta que llegue el forense. Hay que acabar de una vez con esta situación”⁴²².

⁴²² LD: sec. 68 p. 25; G-12/1971: sec. 68 p. 53.

4.4.- CENSURA A PELÍCULA REALIZADA Y APRECIACIÓN: DEL 06/12/1971 AL 22/11/1979

Cuando la postproducción del filme ya estaba prácticamente terminada, el 6 de diciembre de 1971, una carta de José Luis Borau solicita que se revise la negativa del pleno de la Comisión de Apreciación de Guiones a otorgar la calificación de interés especial al proyecto de *Mi querida señorita*. Justifica su petición en cambios importantes en el argumento y en la calidad del proyecto rodado, que permitirían concederle este tipo de protección o al menos no descartarlo antes de que la película resultante fuese evaluada por la Junta. Para ello adjunta quince ejemplares de la que denomina segunda versión del guión -que no es otra que la de diciembre de 1971-, donde se funden acotaciones del guión de 5 de julio (ligeramente adaptadas pero anacrónicas respecto a la película), y parlamentos de la lista de diálogos (sin las anotaciones manuscritas que se encuentran en el ejemplar conservado en FE, cuya redacción se aproxima a los diálogos finales de la película). En consecuencia, los cambios anunciados por Borau no son otros que los que se han ido repasando en las páginas precedentes, condensados en una relación de modificaciones que acompaña a su carta fechada el 12 de diciembre para justificar que, salvo en estos puntos, el metraje rodado se ajustaba al guión autorizado por la censura en marzo de 1971⁴²³. Se reproduce a continuación su contenido:

Aparte de las variaciones mínimas e irremediables que exige la adaptación del escrito a las necesidades técnicas del rodaje, las modificaciones principales son las siguientes:

1º) Isabel y Verónica no viven juntas en el mismo inmueble de la cafetería. Se ha considerado que no era imprescindible esta circunstancia para el movimiento escénico de los personajes. Juan puede salir con la muchacha en su día libre sin necesidad de acudir a la cafetería a buscarla. O mejor dicho, si al ir a la cafetería Verónica le dice que Isabelita libra los jueves, Juan ha de recordar necesariamente que ése es el día en que llega el autobús del pueblo de Isabelita, y que ella seguramente habrá acudido a recoger el paquete que todas las semanas le envía su abuela.

2º) A la escena del merendero (cuando Isabel y Juan abren el paquete de la abuela de la primera), se le ha añadido la intervención de un par de gamberros que provocan estúpidamente una pelea. Ello es debido a la necesidad que tenía la historia de que en ese punto Juan reaccionara con violencia masculina y de que Isabel encontrara en él apoyo y confianza. La escena termina ahora con una ligera efusión amorosa, primer contacto entre nuestros protagonistas, primer momento de ilusión amorosa de Juan no solamente para evidenciar ante el espectador su amor por Isabelita, sino también para que luego, cuando le echen de la pensión, el contraste resulte más dramático: las cosas empiezan a irle a Juan mejor en un terreno y se le complican en otro.

3º) Cuando Juan vuelve a su pueblo no habla con el padre José María por dos razones técnicas: a) Que la única historia que puede contarle al sacerdote -su vida en Madrid y su pasión por Isabelita- la conoce de sobra el espectador, que acaba de presenciar todos estos hechos. b) Que si habla con el sacerdote éste le evitará su

⁴²³ AGA CAJA T_(03)121_004 SIGNAGA: 36/05068. EXPEDIENTE 65.769. SIGNATURA 55761. EXP. RODAJE 6-71.

encuentro en el Banco con D. Santiago⁴²⁴, escena absolutamente imprescindible para el desarrollo dramático de la historia. Por otra parte, hemos hecho que el padre José María acuda a la casa de Juan, en prueba del interés que el sacerdote siente por este pobre personaje. Y es Juan, precisamente, quien no quiere abrirle la puerta, traduciendo así la confusión moral en que se halla. También se ha añadido la breve escena del reconocimiento médico y legal de Juan, porque el espectador se preguntaría siempre si tal requisito se había o no cumplido. D. Santiago le pregunta a Juan por qué se escapó de la clínica. Así queda justificado su peregrinaje por Madrid en busca de trabajo y sin dinero. Si su situación hubiera sido totalmente legal, es de suponer que habría podido arreglar su documentación y su economía.

4º) Se han eliminado todas las escenas que ocurrían en la Agencia Quo Vadis, por considerar que la película se encontraba ya muy avanzada en este punto para incluir nuevos escenarios y nuevos personajes, cuya presentación frenaría el ritmo de la historia. Las empleadas nórdicas de dicha agencia de viajes han sido sustituidas e incorporadas por el personaje de Feli, al que ahora conocemos desde el principio de la película como vecina de cuarto de Juan, al que incluso ha facilitado el dinero necesario para trasladarse, en un momento de apuro, a su ciudad natal. Así, llega el momento en que Juan, un tanto cobardemente, decide averiguar si puede cumplir con su condición masculina, intentando la experiencia con esta señorita, cuya falta de escrúpulos morales es conocida. Pero Juan ignora que sólo el amor es capaz de resolver su trauma sentimental-fisiológico. Y así llegaremos con mayor lógica y sencillez a la última escena de la película, que se ha conservado íntegra según el guión aprobado en su día.

5º) La razón de que el personaje principal estudie el Bachillerato, en vez de hallar un empleo, no tiene otra particular razón de ser que la posible ironía que se deduce de semejante retraso escolar, aparte de resultar más verosímil teniendo en cuenta que una vez recibido el patrimonio familiar, su situación ha dejado de ser tan angustiosa como al principio de su estancia en Madrid.

En respuesta a la petición de revisión de la nueva versión, el pleno de la Comisión de Apreciación de guiones se reunió el 15 de diciembre de 1971. Estaba integrado por miembros ya presentes en el pleno del 3 de marzo: el presidente y Jefe de la Sección de Orientación Cinematográfica, Manuel Andrés Zabala; el secretario de la Junta de Censura y Apreciación, Sebastián Bautista de la Torre, en una de sus últimas sesiones antes de cesar en el cargo⁴²⁵; los críticos cinematográficos Luis Gómez Mesa y Pascual Cebollada; el director de Filmoteca Nacional, Florentino Soria; el jefe de la Sección de Industrias Cinematográficas, Germán Sierra; y por dos nuevas incorporaciones: el historiador y presidente de la Filmoteca Nacional, Carlos Fernández Cuenca; y el funcionario Luis de Andrés. Aunque sus miembros divagaron todavía sobre cuestiones de censura emitiendo advertencias, proponiendo modificaciones o incluso aisladamente pidiendo su prohibición, estas cuestiones no se plasmaron en el acuerdo oficial de una sesión

⁴²⁴ En G-18/01/1971 se incluían ambas secuencias sin que pareciesen incompatibles.

⁴²⁵ En Gubern 1981, p. 270 se menciona que Sebastián Bautista de la Torre dejó de ser el secretario de la Junta de Censura y Apreciación en 1971.

convocada para estimar si el proyecto merecía más protección que la prima por ingresos en taquilla. A sabiendas de la inminencia con que se sometería la película resultante a examen de censura y a la valoración de sus méritos, los informantes del pleno, prudentemente, decidieron “por mayoría condicionar la concesión del Interés Especial al examen de la película realizada”.

En aspectos de censura, quienes habían participado en anteriores exámenes del guión no apreciaron grandes cambios entre las dos versiones presentadas y se reafirmaban en sus posiciones anteriores. Germán Sierra continuaba preconizando, ahora en solitario, la prohibición del cambio de sexo “como espectáculo”, lo cual podía interpretarse como una condena extensible incluso al ámbito de representaciones extracinematográficas. El motivo reiterado: las “escenas inconvenientes” que acompañaban irremediablemente su puesta en escena y que en el guión examinado se traducían en imágenes “de aparente inversión femenina” vulnerando el art. 9 del Código de Censura de 1963. En el extremo opuesto, el sacerdote Eugenio de Benito, partidario de la autorización, lamentaba que en las “apenas apreciables” o incluso más “escabrosas” variaciones del nuevo guión no se hubiesen seguido las indicaciones de su informe de febrero de hacer “más explícita” la insuficiente explicación del médico ni de suprimir la frase final “¡Qué me va Vd. a decir [sic], señorita!”⁴²⁶, que seguía encontrando problemática. Y añadía a los elementos susceptibles de eliminación el polémico parlamento del párroco en la inauguración del círculo deportivo⁴²⁷, sobre el que no se había pronunciado con anterioridad. Sin proponer nuevas modificaciones pero emitiendo advertencias a los productores, Bautista de la Torre les instaba a que “no se excedan en la interpretación dado lo vidrioso del tema” y Florentino Soria supeditaba la autorización a “cuidar mucho los puntos escabrosos”. En una palabra, ambos pedían un tratamiento sumamente discreto que no pudiese llevar *inmoralidades* aparejadas.

Más interesantes por su novedad resultan los pronunciamientos de los censores que examinaban por vez primera un guión de este proyecto. Luis de Andrés, como el padre Benito en su informe de febrero, identificaba el argumento con casos publicados regularmente en la prensa, dando un paso más allá al identificar la supuesta metamorfosis del personaje con aquella “en sentido contrario” de Coccinelle. A su juicio, tal representación podía autorizarse para espectadores mayores de dieciocho años, ya que desdecía nítidamente ante el público la sugerencia de una tendencia lésbica al evidenciar con el afeitado una fisiología viril –y un instinto, por tanto, heterosexual- y porque la historia transcurría con discreción y con un “desarrollo claro y lineal” hacia la masculinidad. En suma, eran los argumentos esencialistas y teleológicos los que pesaban en su tolerancia. También favorable a la aprobación censora del guión y de su rodaje –si bien este ya había tenido lugar-, Carlos Fernández Cuenca asimilaba la casuística del personaje protagonista con las teorías del endocrinólogo Gregorio Marañón difundidas en *Los estados intersexuales en la especie humana* (1929) –que daría pie al año siguiente a *La evolución de la sexualidad y los estados intersexuales* y a reediciones revisadas en las décadas siguientes- pero critica también que los aspectos médicos que explican las circunstancias del protagonista sólo estuviesen “insinuados” y que se aborden con un “tratamiento superficial”, que a duras penas permite su comprensión por espectadores no familiarizados con el pensamiento de Marañón. La ambigüedad fisiológica del protagonista y su transformación justificada como restauración de su

⁴²⁶ G-12/1971: sec. 92 p. 63 [sic del censor, en realidad p. 64].

⁴²⁷ G-12/1971: sec. 12 [sic. del ejemplar del guión, en realidad sec. 13] p. 9.

sexo *verdadero* no son un obstáculo para Fernández Cuenca, que omite además de su argumentación toda asociación entre personaje intersexual y lesbianismo real o figurado. Sí le inquietan, en cambio, las secuencias relacionadas con la desnudez, tanto aquellas que la distinguen discursivamente de conductas pecaminosas: la de la homilía postconciliar del cura en la inauguración del círculo deportivo y sus referencias al bikini⁴²⁸, que “puede sorprender a muchos espectadores”, como aquellas en que potencialmente se plasma la desnudez en la pantalla: la de Chus, sobrina de la dueña de la pensión, poniéndose el camisón⁴²⁹ y la de Juan y Feli en la cama⁴³⁰.

En cuanto a la concesión del interés especial, todos los censores que asistieron a este pleno, a excepción de Luis de Andrés y de Germán Sierra, optaron por su condicionamiento a película vista. No creen que le correspondan al guión méritos particulares por “sus valores morales, sociales, educativos o nacionales”, como requiere el art. 3 párrafo 1º de la Orden de 12 de marzo de 1971 para atribuir esta calificación, y no les parece que incorpore nuevos valores o diplomados de la Escuela Oficial de Cinematografía a sus equipos técnicos y artísticos, como establece el mismo artículo en su párrafo 3º. En negarle ambas condiciones coincidía Fernández Cuenca quien, aun reconociendo el “interesante valor humano” de la lucha por la adaptación de Juan a su nueva identidad masculina y que se trata de “un tema científico de notorio interés”, estimaba, como ya expuso Eugenio Benito en su informe de 17 de febrero, que la falta de profundidad y claridad sobre los aspectos biológicos merman cualidades al proyecto. Por otro lado, como Arroita-Jáuregui en su informe de 10 de febrero, Fernández Cuenca no tenía mucha confianza en las dotes cinematográficas de Armiñán tras los tibios resultados de sus dos primeros largometrajes. La baza artística era, en consecuencia, la única que, de acuerdo a Eugenio de Benito, Gómez Mesa y Bautista de la Torre, se podía atribuir al proyecto si su realización e interpretación estaban a la altura. Cautos hasta ver la película, apuntaban factores que les predisponían a un juicio menos severo. Gómez Mesa, más sosegado que en su informe de febrero, anotaba que el guión evitaba caer en la comicidad vulgar, en la perversidad y en la infracción de normas de censura a las que parecía propenso. Bautista de la Torre recordaba el prestigio de López Vázquez en sus papeles dramáticos recientes.

Un día después del pleno de la Comisión de Apreciación de Guiones, la productora El Imán depositaba en el Ministerio de Información y Turismo el documento Datos Finales con las fichas técnicas y artísticas definitivas y, tan sólo dos días más tarde, la solicitud de licencia de exhibición que, en la práctica, consistía en someter la película realizada al visionado de la Comisión de Censura, reunida efectivamente el 20 de diciembre de 1971 y que alcanzó el siguiente acuerdo: “Calificarla como autorizada únicamente para mayores de dieciocho años, con la adaptación que a continuación se detalla: Rollo 9º.- En la escena íntima de Juan y Feli, suprimir plano de pecho desnudo de ésta”⁴³¹. Es decir, la película podía exhibirse finalmente con un mínimo corte de varios fotogramas, sin que fuesen cortados otros elementos sensibles que, como la frase final, fueron

⁴²⁸ G-12/1971: sec. 12 [sic. del ejemplar del guión, en realidad sec. 13] p. 9.

⁴²⁹ G-12/1971: sec. 53 p. 42.

⁴³⁰ G-12/1971: sec. 82, pp. 60-61.

⁴³¹ No se dispone de los nombres de los censores convocados ni parece que se hayan conservado los informes, en caso de que estos hubiesen existido.

señalados en los informes censores. Reunida de nuevo el 24 de ese mes, la Comisión comprobó que el corte indicado se había efectuado de conformidad a lo dictado⁴³².

Casi un mes después, el 22 de enero de 1972, el Pleno de la Comisión de Apreciación se congregó para emitir su dictamen sobre la concesión del interés especial, hasta entonces condicionado. Lo presidía Manuel Andrés Zabala y contaba con la presencia del secretario de la Junta, Luis González Viñas; de censores que habían ido examinando el proyecto de *Mi querida señorita* en sus diferentes fases: el padre Eugenio de Benito, Carlos Fernández Cuenca, Florentino Soria, Luis Gómez Mesa, Pascual Cebollada; y de profesionales del séptimo arte como los realizadores José Luis Sáenz de Heredia y José Antonio Nieves Conde; el actor Ángel del Pozo; el productor y entonces presidente del sector cinematográfico del Sindicato Nacional del Espectáculo, Tadeo Villalba; el ex productor y próximo Subdirector General de Cinematografía, Marciano de la Fuente; el documentalista José López Clemente; y el productor y jefe de producción José Luis Jerez Aloza. El dictamen, por mayoría, fue “proponer se le conceda el Interés especial con una protección económica equivalente a dos puntos, de acuerdo con el Capítulo 4º, Apartados 1º y 3º del Artículo 3º de la O. M. de 12 de Marzo de 1971”.

De la atribución de dos puntos de subvención (según el baremo de 1 a 5 estipulado por la Resolución de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos de 2 de noviembre de 1971) se desprende que la película entusiasmó sólo a medias al Pleno. En realidad, se produjo un empate a seis votos entre quienes querían otorgarle dos puntos (De Benito, Cebollada, Jerez, López Clemente, Gómez Mesa y Zabala) y quienes optaban por darle tres (Del Pozo, Fernández Cuenca, Soria, Sáenz de Heredia, De la Fuente, Villalba), resuelto al pesar en la media la valoración más baja de Nieves Conde, que le concedió sólo un punto. Sorprende igualmente por lo subjetivo del sistema de protección, la justificación de buena parte de los votantes en el apartado 1º del art. 3º, es decir, en el reconocimiento de “valores morales, sociales educativos y nacionales” que, en la sesión de 15 de diciembre de 1971, habían sido descartados por Eugenio de Benito y Carlos Fernández Cuenca.

En los comentarios de los informes se aprecia que detrás de cierta estima y alivio por el tratamiento dado a un “tema difícil y resbaladizo”, “delicado” y “atrevido”, y de las alabanzas por haber logrado una realización e interpretación destacables, en algunos evaluadores persistía una ligera reticencia. De ahí la convicción inalterable de Gómez Mesa “de que no es de gran calidad” pero evita la vulgaridad; y la acusación de falta de homogeneidad cualitativa por Eugenio de Benito quien, aun reconociendo que el conjunto del filme alcanzaba en todo momento un umbral mínimo de calidad y aplaudiendo la actuación de López Vázquez, “digna de premio”, se decantaba por la segunda parte en detrimento de la primera, mientras que la valoración de Florentino Soria se efectuaba en sentido inverso⁴³³. Más benévolo, Manuel

⁴³² Aunque los papeles oficiales y los creadores del filme suelen hablar de un único corte de escasos fotogramas, en alguna ocasión Armiñán (en Montero 1972, p. 67), quizá por error o por no llevar las gestiones de producción y administrativas, se ha referido a que “sólo se han producido dos o tres pequeños cortes” de censura a película realizada. Catalina Buezo (2003, p. 57), al estudiar la obra de Armiñán, también ha dicho que la censura “suprimió diez fotogramas que enseñaban un poquito más de la cuenta (el pecho de Mónica Randall en ‘Lovely’s’ y las minifaldas de las chicas del local)”.

⁴³³ Este tipo de valoración diferenciando la calidad de cada una de las partes que componen el filme se traslada a la crítica periodística que el censor Pascual Cebollada (1972 p. 42) hace en *Ya* cuando dice que “esta corrección del guión se ha completado con criterio narrativo espontáneo y sencillo, que se mantiene en conjunto pese a ciertas

Andrés Zabala, sitúa su calidad “por encima de la media de nuestro cine” y valora que aúne comercialidad con un producto bien construido.

Este dictamen del 22 de enero se vio revisado a iniciativa interna de la Administración por la Comisión de Apreciación reunida el 12 de febrero de 1972, que procedió a ampliar hasta diez puntos el baremo de hasta cinco puntos de protección adicional vigente entonces para las películas de Interés Especial. Siguiendo una lógica de proporcionalidad, la puntuación de *Mi querida señorita* pasó de 2 a 4⁴³⁴ y esta decisión fue comunicada a la productora El Imán el 12 de julio de 1972. Insatisfecho con el dictamen, Borau, desde El Imán, lo recurre en carta fechada el 24 de julio. La apelación de la productora se fundamentaba en los premios recibidos por la película, en la alta frecuentación de las salas en que se exhibía, en los artículos favorables y entusiastas de la prensa española e internacional y en su cotización en festivales internacionales, de los que ofrecía prueba documental en los anexos a su misiva. En respuesta al recurso, se volvió a reunir el Pleno de la Comisión de Apreciación el 11 de noviembre de 1972, compuesto por los mismos miembros que en enero salvo por la ausencia de Nieves Conde y Gómez Mesa y por la presencia del director de fotografía Juan Mariné y del secretario de la Junta Enrique Rodríguez Laso. El acuerdo fue rectificar “el fallo emitido por la Comisión, el 22 de Enero del año en curso, en el sentido de concederle el Interés Especial con una protección económica equivalente a seis puntos”.

El 20 de noviembre de 1978, seis años y medio después del estreno de la película en el Estado español y transcurrido un año de la abolición de la censura cinematográfica, se daría un último paso en la revalorización del filme. Justo unos días después de que volviese a exhibirse en el madrileño cine Coliseum, InCine Distribuidora Cinematográfica pidió al recientemente creado Ministerio de Cultura, sucesor del de Información y Turismo, que revisase la calificación por edades de la película para que en su reposición en salas comerciales se autorizase para mayores de 14 años en lugar de mantener la clasificación previa para mayores de 18 años como hasta entonces. Casi un año después⁴³⁵, cuando la película se había repuesto también en Barcelona y otras ciudades, la subcomisión de clasificación, dependiente de la Comisión de Visado de Películas Cinematográficas y reunida el 22 de noviembre de 1979 con la asistencia de María Victoria Longares, Piedad Espinosa, Pilar Llopis, José A. Esteban, E. Moya, Miguel Lecumberri, Manuel G. Guerrero y Sr. de Andrés se mostró unánimemente conforme con que se declarase apta para mayores de 14 años. De las motivaciones alegadas en unos informes reminiscentes de la subjetividad de los enjuiciamientos censores, se desprendía que se juzgaba su contenido aceptable para adolescentes y que los evaluadores tenían la película en alta estima (informes de E. Moya y Manuel G. Guerrero); que consideraban que la sociedad había evolucionado en el lapso temporal que separaba su estreno de su reposición (informe de De Andrés); y, finalmente, que la “seriedad y dignidad” con que se trataba la cuestión de la

situaciones oscuras y poco elaboradas o innecesarias. La calidad –pensamos también en la dirección, muy identificada con el guión- es especialmente apreciable en la primera mitad, muy medida; desciende algo en la parte media y se recupera en un final bien conseguido.”

⁴³⁴ Una copia de este dictamen de ampliación del baremo de 1 a 10 y de revisión proporcional de la puntuación de las películas evaluadas durante la vigencia del baremo de 1 a 5 se encuentra en el expediente de *Adiós, cigüeña, adiós* (AGA 36/04217).

⁴³⁵ Esta demora se debió a que la distribuidora no aportó una copia para visionado en cabina del Ministerio hasta que se advirtió del sobreseimiento del expediente de recalificación si no procedía a esa gestión con inmediatez.

identidad sexual del personaje y sus “repercusiones psico-somáticas” merecía el cambio de calificación (informe de José A. Esteban).

Capítulo 5.- Un análisis fílmico de *Mi querida señorita*

En el capítulo 2.4 de esta tesis se ha expuesto el marco teórico en el que se encuadra *Mi querida señorita*. Retomando algunas de las nociones allí planteadas, en el presente capítulo se trata de demostrar mediante el análisis fílmico la hipótesis de que la película de Armiñán es una manifestación temprana de docudrama de las vivencias *trans* e intersexuales en el que interfieren, por motivos comerciales, socioculturales e ideológicos de la España tardofranquista, elementos de otras categorías supragenéricas como el disfraz sexual utilitario o la posesión esquizoide del lado femenino.

Otra hipótesis subyacente sería la intención pretransicional de la película, que se manifiesta en la tensión entre un determinismo de la identidad de género y de la sexualidad - que reconduce la transgresión hacia convenciones normativas- y un desbordamiento de estos cánones reintroduciendo la ambigüedad en el género y la sexualidad del personaje.

5.1.- PUNTO DE VISTA NARRATOLÓGICO

Las nociones narratológicas que Annette Kuhn (1985, pp. 61-63) ha empleado para ilustrar el saber de la audiencia respecto al disfraz sexual: *ver detrás* del artificio el género camuflado y *ver con* un personaje el género ajeno o propio hasta entonces escondido, pueden relacionarse con aquellas nociones parcialmente equivalentes que elaboraron François Jost (1987, pp. 69-71) y ese mismo autor junto a André Gaudreault (1995[1990], pp. 137-139, 148-155) a partir de conceptualizaciones de Gérard Genette en el terreno literario. Jost y Gaudreault, sin circunscribirse a los relatos de disfraz sexual, hablan de focalización espectral o apelación cómplice a la audiencia en lugar de *ver detrás*⁴³⁶; y de focalización interna o acceso de la audiencia al universo interior de un personaje acompañándole perceptivamente en sus experiencias y descubrimientos en vez de *ver con*. A estas nociones añaden la de focalización externa o notorio escamoteamiento al espectador de la identidad del personaje o de alguna de sus circunstancias; y la de focalización cero u omnisciencia de la audiencia en ausencia de focalización.

Ahora bien, las nociones de Jost y Gaudreault no equivalen exactamente a las de Kuhn. *Ver detrás* del disfraz, según la definición de Kuhn, comprende no sólo una posible articulación en focalización espectral (y en focalización cero) sino también ciertos casos de focalización interna en los que el personaje comparte desde el primer momento con la audiencia la discordancia entre, por un lado, su identificación genérico-sexual (conforme a la cual trata o tratará de vivir) y, por otro lado, el género que le fue asignado al nacer, en el que se camufla temporalmente o que ha dejado atrás. *Ver con*, en los términos planteados por Kuhn, se limitaría en consecuencia a aquellos ejemplos de focalización interna basados en el autodescubrimiento progresivo por personajes protagonistas de su identificación y circunstancias genérico-sexuales,

⁴³⁶ Gaudreault y Jost concibieron de nuevo cuño la noción de focalización espectral que Genette no había contemplado en el campo literario. La distinción entre el relato fílmico en focalización espectral y el que está sin focalizar permitiendo un acceso sin restricciones al universo diegético ha sido cuestionada por quienes consideran que no hay diferencia entre ambos (Cuevas 2001, pp. 132-135). En esta tesis se estima pertinente el uso de la noción de focalización espectral para referirse a subrayados y énfasis que sobrepasan el umbral de naturalidad de la narración transparente y omnisciente dejando clara su función de llamada de atención a la audiencia.

y en terceros personajes que descubren paulatinamente la *realidad* genérico-sexual de otro personaje.

Independientemente de la terminología que se elija, el docudrama de las vivencias *trans* e intersexuales ha mostrado tener, como ya indicó John Phillips (2006, pp. 19-20), un punto de vista narratológico más oscilante que el del resto de categorías supragenéricas. En *Mi querida señorita* se combinan, en consecuencia, figuras visuales y sonoras asociadas con una audiencia que *ve detrás* del personaje y en focalización espectral en qué género desea vivir o en cual tuvo que vivir en el pasado; junto a otras figuras en las que la audiencia *ve con* el personaje y en focalización interna estos aspectos. Se detallan, a continuación, los pasajes en cuestión que ilustran la aplicación de cada una de estas nociones.

5.1.1.- La focalización espectral

Hablando del espectador y pensando en él, la película [*Mi querida señorita*] tiene ciertos “trucos lícitos”. Es decir, el público sabe siempre más cosas que los protagonistas. Se da cuenta, por ejemplo, que esa señora está enamorada de la chica. Ella no lo sabe, lo intuye y lo descubrirá después. El espectador, en cambio, sí lo sabe. (José Luis Borau en Pérez Gómez 1973c, p. 156)

La citada frase de Borau ilustra la voluntad de articular parte del filme en focalización espectral, compartiendo con la audiencia indicios e información que los personajes desconocen. Y esta información es, fundamentalmente, la que refiere cuál podría ser la identidad sexual y de género del personaje protagonista, así como su sexualidad.

La focalización espectral cumple tres funciones dramáticas en el docudrama de las vivencias *trans* e intersexuales. En primer lugar, la de sugerir y permitir vislumbrar o entrever a la audiencia algún aspecto del género del personaje que el propio personaje u otros personajes desconocen. Dicha función es fundamental en tramas que tratan la temática de la intersexualidad, en las que a la audiencia se le dan pistas entreveladas previas a la revelación de las alteraciones/ intervenciones que experimenta/ ha experimentado el cuerpo intersexuado. Unas pistas que pueden proceder de una marca de la enunciación, como el plano que no se corresponde con la mirada de ningún personaje [*nobody's shot*] con el que se espía a Mario, adolescente de *El último verano de la boyita* (Julia Solomonoff, 2009), mientras se quita el vendaje que le cubre el pecho antes de acostarse-, y como un prólogo anticipatorio, críptico y atemporal –casi en focalización interna- del personaje involucrado: la voz *over* protagonista en la apertura de *Arianna* (Carlo Lavagna, 2015) explicando semi-sumergido en un estanque calizo de resonancias mitológicas que ha nacido tres veces: como niño, como niña, y como sí mismx.

En las tramas de transexualidad también puede estar presente la anticipación o avance de información ante la audiencia. En *Come Back to the Five & Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean*, la audiencia reconoce antes que los otros personajes que la desconocida Joanne, que irrumpe en el reencuentro del club de admiradoras de James Dean tras veinte años, es su amigo Joe tras una reasignación de género. Se dará cuenta tanto por eliminación (sería el único personaje que faltaba por llegar) como por las alucinaciones de la lunática Mona en las que el espectro de Joe en su juventud -al que confunde con James Dean- se superpone sobre la figura de una Joanne madura.

Una segunda función dramática de la focalización espectral es la de crear suspense, como ya plantearon Gaudreault y Jost (1995[1990], pp. 137-138, 151-154). A la audiencia, que conoce o intuye los secretos del personaje, se la mantiene en vilo, consciente de los esfuerzos que hace para *pasar*, primero, en el género que le ha sido asignado reprimiendo el género sentido (aunque este puede ser intuido por algún personaje perspicaz o confundido con homosexualidad); y, luego, en el género deseado, temiendo cómo reaccionarán el resto de personajes al descubrir su pasada identidad social y/o su proceso de transición en curso. Así sucede en *Transamérica* (Duncan Tucker, 2005) con la relación m[p]aterna entre Bree y su hijo adolescente al que acaba de conocer y que no sabe que es su progenitor, y en *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977) cuando María José se da cita para tener una relación íntima con un hombre que desconoce su transexualidad y que piensa que los reparos de la joven para mantener relaciones sexuales se deben a su virginidad.

Una tercera función dramática, también reconocida por Gaudreault y Jost (1995[1990], pp. 152-154) en el régimen de focalización espectral, es la de crear un efecto cómico. En ocasiones, se consigue a través de dobles sentidos e ironías sobre la identidad genérico-sexual del personaje que se destinan, principalmente, a la audiencia en tramas que implican disfraces y confusiones identitarias, como señaló Victor Oscar Freeburg (1915, pp. 15-16) en relación al teatro isabelino.

Se han recogido, en las líneas que siguen, ejemplos de estas tres funciones en *Mi querida señorita*.

a) ***Primera función de la focalización espectacular: Vislumbrar el género sentido y la sospecha de que Adela no es una mujer***

Mi querida señorita, como docudrama de las vivencias *trans* e intersexuales, sobrepasa la noción de disfraz y supone la búsqueda de una identidad/identificación sexual y de género que, si bien quedaría reasignada anatómicamente desde la mitad de la trama, psicológicamente no llega a definirse de modo unívoco.

Estrictamente hablando, hay un disfraz sexual del intérprete cisgénero en la primera parte de la trama, cuando José Luis López Vázquez hace de Adela. Más cuestionable es si hay o no disfraz en la diégesis. A primera vista, aplicando la terminología de Roger Baker (1994[1968], pp. 14-16), no hay un *disfraz verdadero* en el que el actor haga un papel femenino de principio a fin, ni un *disfraz falso* (de nuevo, tomando prestada la clasificación de Baker), en el que el personaje que hace el actor simule transitoriamente ser una mujer o un hombre, sino que el filme retrata a un personaje confuso, al que se ha asignado un género que no se corresponde con aquel al que *pertenecen* él (y el actor), y en el que pueden desarrollar su personalidad y afectividad sin contravenir las convenciones sociales. De ahí que la virilidad instintiva de Adela se revele mediante un uso indicial del género del intérprete.

Según esta última lectura, no se trata de un disfraz diegético, si bien la discordancia del género asignado con el sentido se suele sentir como un disfraz biológico y/o social impuesto. Sería, en cambio, una historia de desconocimiento del género/sexo propios y de la imposibilidad de explorar la sexualidad fuera del sistema heteronormativo. Que no se buscaba un disfraz diegético lo demuestra el doblaje de la voz de Adela por una actriz y la minuciosa caracterización realista para evitar que se vea la barba y para feminizar las manos, el rostro y la complexión –pecho incluido– del actor, como muestran diversas fotografías (en Fernández Oliva 1988, p. 27; en Lorente 2010, pp. 155) y como declara el actor (en Valencia 2002, p. 38-39). Que la identidad social femenina del personaje estaría disociada de su identidad sexual *verdadera*, masculina, además de por los indicios que se van a exponer en este epígrafe, queda sugerido por la etimología griega del nombre de pila del personaje: “Adela”, que remite a lo “invisible”, a lo “incierto”, a lo “escondido” (Eseverri 1945, pp. 27, 687; Quintana 1987, p. 48).

La focalización espectacular permite intuir el género sentido del personaje antes de que este se confirme explícitamente en la trama y/o se comunique a otros personajes. Tres elementos visuales y sonoros sugieren que Adela quizá sea un hombre: el diálogo/ correspondencia entre la identidad de género del intérprete y del personaje, el aparte teatral o comentario intradiegético de terceros personajes, y la aplicación/distorsión de la mirada *heterosexual* como significante patriarcal de género en el régimen clásico de la mirada cinematográfica.

- *El diálogo/ correspondencia entre la identidad de género del intérprete y del personaje*

La elección de intérprete para encarnar a un personaje *trans* o intersexual no carece de implicaciones semánticas. Si el intérprete es cisgénero, se establecen distintos tipos de diálogo entre su género y el del personaje, que se verán además transformados en el curso de la trama cuando hay un proceso de reasignación de género, conformando:

a) un diálogo esencial, donde al coincidir el género del intérprete con el sentido por el personaje pero diferir con el asignado socialmente se refuerza visualmente la necesidad y

credibilidad de la reasignación, y una lógica narrativa teleológica e identitaria⁴³⁷, como sucede con José Luis López Vázquez en *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971) aunque la frase final “¡Qué me va usted a contar, señorita!” cuestione definitivamente la masculinidad del personaje en el desenlace. En ocasiones, sin embargo, el diálogo esencial queda parcialmente eclipsado por la credibilidad interpretativa de los estados de transición, como sucede con Renée Richards (Vanessa Redgrave) en *Second Serve* (Anthony Page, 1986) y con Bree (Felicity Huffman) en *Transamérica* (*Transamerica*, Duncan Tucker, 2005);

b) un diálogo reminiscente, en el que el género del intérprete, opuesto a aquel con el que se identifica el personaje, perpetúa tras la reasignación rasgos atenuados del género asignado al nacer –John Hansen en *The Christine Jorgensen Story* (Irving Rapper, 1970)- o indica un proceso de transición en curso a pesar de una muy lograda caracterización –Hillary Swank en *Boys Don’t Cry* (*Boys Don’t Cry*, Kimberly Peirce, 1999)⁴³⁸;

y, por último, c) un doble diálogo o recurso a un intérprete de cada género para interpretar al personaje antes y después de su reasignación, como en *Myra Breckinridge* (*Myra Breckinridge*, Michael Sarne, 1970) donde Myron (Rex Reed) se convierte en la mesa de operaciones en Myra (Raquel Welch) y ambos constituyen el desdoblamiento dissociado de una misma persona; o en *Come Back to the Five & Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* (Robert Altman, 1982), en la que el único chico (Mark Patton) de un club tejano de admiradoras de James Dean es, veinte años después, una mujer (Karen Black).

Si se exceptúa la filmografía de Pedro Almodóvar donde se encuentran los tres diálogos anteriormente citados⁴³⁹, en el conjunto del cine español ha predominado el diálogo esencial. En *Mi querida señorita*, esta opción adopta un cariz posibilista, ya que sólo si un actor vestido de mujer encarnaba el personaje se negaban visualmente las implicaciones lésbicas de la primera parte antes incluso de que la trama desmintiese explícitamente la homosexualidad. Esta línea roja, determinada por la censura, se habría prolongado al elegirse a Victoria Abril para el papel de *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977) y a Ágata Lys para el de *El transexual* (José Jara, 1977), pudiendo confluír en estos últimos filmes otros motivos adicionales. En el caso de *Cambio de sexo*, la primera versión del guion presentada a censura en enero de 1973 y todavía titulada *Una historia clínica* ya precisaba en su primera página: “José María parece más bien una bonita muchacha disfrazada de chico. (EN REALIDAD EL PAPEL DE JOSE MARIA SERA INTERPRETADO POR UNA ACTRIZ)”⁴⁴⁰. Tras tres años de prohibición del guion –

⁴³⁷ Según Marsha Kinder (1999, p. 142), este diálogo esencial en *Mi querida señorita* y en *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977) con un actor haciendo de una mujer que quiere ser un hombre y una actriz encarnando a un adolescente que quiere ser una mujer permite, además, a los espectadores de ambos géneros identificarse con el proceso de reasignación.

⁴³⁸ Se encuentra igualmente un diálogo reminiscente entre el género del intérprete cisgénero y el personaje *trans*: en *El mundo según Garb* (*The World According to Garb*, George Roy Hill, 1982), con John Litgow haciendo el papel de Roberta Muldoon; en *Juego de lágrimas* (*The Crying Game*, Neil Jordan, 1992), con Jaye Davidson interpretando a Dil; en *Dallas Buyers Club* (*Dallas Buyers Club*, Jean-Marc Vallée, 2013), con Jared Leto encarnando a Rayon; y, en *La chica danesa* (*The Danish Girl*, Tom Hooper, 2015), con Eddie Redmayne dando vida a Lili Elbe/ Einar Wegener.

⁴³⁹ En efecto, el cine de Almodóvar tiene ejemplos de diálogo esencial: Tina (Carmen Maura), en *La ley del deseo* (1987); de diálogo reminiscente: Lola (Toni Cantó), en *Todo sobre mi madre* (1999), e Ignacio (Francisco Boira), en *La mala educación* (2004), ambas en transición; y de doble diálogo: Vicente (Jan Cornet) es transformado en Vera Cruz (Elena Anaya) en la distopía de cirugía sexual impuesta titulada *La piel que habito* (2011).

⁴⁴⁰ Guion de *Una historia clínica*. Versión de enero de 1973, p. 1. (BNE signatura T/51024).

y a pesar de un atisbo de doble diálogo⁴⁴¹-, cuando este pueda ser rodado gracias a la supresión de la censura previa, el diálogo esencial entre el género del intérprete y el sentido por el personaje transexual se habría mantenido por preferencias del director y porque se consideraba más coherente con la conceptualización de la transexualidad en aquella época, tal como afirma el propio Vicente Aranda en el dossier de prensa de la película⁴⁴²:

Antes de empezar la película, las opiniones de cuantos leían el guion ya estaban divididas: “Debe ser un chico...”, “debe ser una chica...”.

Lo ideal hubiese sido buscar y encontrar un transexual de verdad, operarlo a mitad de rodaje y seguir... No te rías. Exagero para defenderme, pero enseguida te doy mis razones, las de verdad...

Mira, no me complacía nada rodar con un chico que se convierte en chica. Esta es la razón principal, la auténtica, la personal, la intuitiva... Ahora la razón fabricada, analítica: ¿Qué es fundamentalmente un transexual-hombre-mujer? Respuesta: Una mujer. Quiere ser una mujer, porque se siente una mujer. ¿Por qué elegir a un hombre para interpretar un siquismo femenino? Sería tanto como decir que lo importante en este caso es el cuerpo... Una verdadera contradicción con la exposición que se hace en la película.

En cuanto al diálogo esencial en *El transexual*, cabría considerar la influencia de su producción en pleno Destape del cine español y con una de las actrices más representativas de este fenómeno, Ágata Lys. En docudramas españoles de las décadas siguientes, ha continuado la presencia del diálogo esencial, como se puede comprobar en *La tercera luna* (Gregorio Almendros, 1984) y en *20 cm* (Ramón Salazar, 2005).

En el contexto sociohistórico del Tardofranquismo, habría sido impensable que intérpretes abiertamente *trans* o intersexuales hubiesen podido hacer un papel protagonista como el de *Mi querida señorita*. Y en la Transición, aunque ya aparecen intérpretes *trans*, lo hacen en papeles secundarios, quizá por temor a reticencias homo/tránsfobas de la audiencia. La presencia de estos intérpretes –fundamentalmente mujeres *trans*, ya que ha existido una subrepresentación aún mayor de hombres *trans* en la ficción audiovisual- ha dado pie, progresivamente, a varios tipos de correspondencia con la identidad de género del personaje:

a) una correspondencia autorreferencial, cuando intérpretes *trans* hacen de sí mismxs en la ficción o de personajes con biografías e imagen pública muy similares: Coccinelle actuando en números musicales y entrevistada en su camerino en *Los viciosos* (Enrique Carreras, 1962);

b) una correspondencia metonímica, cuando la inclusión de intérpretes *trans* refuerza la credibilidad y da un toque documental a tramas donde las protagonistas *trans* están encarnadas por actrices cisgénero. Este tipo de correspondencia ha ido evolucionando en el cine español desde los cameos de Coccinelle en *Días de viejo color* (Pedro Olea, 1967) para indicar la transexualidad de Katy (María Martín) antes de que sea desvelada al grupo de amigos por su

⁴⁴¹ Se pensó en hacer la película con Ángela Molina y se le llegó a hacer una prueba junto a su hermano Micky Molina que podía haber inducido a un doble diálogo, es decir, a que él interpretase al personaje cuando vivía como chico y ella al personaje desde que inicia su transición hacia el género femenino (Álvares y Frías 1991, p. 105).

⁴⁴² Copias del dossier de prensa de *Cambio de sexo* reutilizadas por la otra cara para mecanografiar el guion de *Dos una pareja, tres una multitud*, de Joaquim Jordá y Vicente Aranda (FE signatura G-8248).

desengañado pretendiente en una reacción de pánico transfobo⁴⁴³, hasta la más extensa y explícita participación de Bibiana Fernández (entonces Bibi Andersen) en *Cambio de sexo* y de Yeda Brown en *El transexual* potenciando la credibilidad de las mujeres *trans* encarnadas, respectivamente, por Victoria Abril y Ágata Lys⁴⁴⁴. Ironizando sobre esta pauta y desnaturalizando la maternidad con una pirueta postmoderna, cabría referirse a la mala madre *biológica* que interpreta Bibiana Fernández y a la buena madre *transexual* a cargo de Carmen Maura en *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1986), a las que se ha referido Isolina Ballesteros (2001, pp. 120-121). Una vez superada la necesidad de una correspondencia metonímica –e incluso antes- surgen otras alternativas como

c) una correspondencia indiferenciada en el género sentido, cuando intérpretes *trans* representan personajes femeninos o masculinos acordes al género con el que se identifican y en el que viven, sin mención ni presencia de la transexualidad en el argumento. Es el caso de los papeles cinematográficos de Bibiana Fernández desde mediados de los años 1980⁴⁴⁵;

d) una correspondencia libertaria y contracultural⁴⁴⁶, en la que se exhibe una libertad genérico-sexual irreverente, insumisa, que ignora, desconcierta, disgusta, se burla o provoca a la expresión bienpensante deconstruyendo unos mitos de la feminidad íntimamente asimilados⁴⁴⁷ y dando espacio a la androginia. Su núcleo originario se encontraría en intérpretes *trans* como Jackie Curtis, Candy Darling, Mario Montez, Holly Woodlawn o Hélène Hazera que pueblan las ficciones oníricas, eróticas y paródicas del *underground* neoyorkino, parisino y madrileño, es decir, de filmes de Andy Warhol, Adolfo Arrieta y Pedro Almodóvar. Y donde también, en tono de farsa militante, se podría situar a Christine en *El Vicari d'Olot*, de Ventura Pons.

⁴⁴³ El *gag* de pánico transfobo ya aparecía en la filmografía previa de Coccinelle, en la farsa *I don Giovanni della Costa Azzurra* (Vittorio Sala, 1962), cuando su despistado enamorado italiano se sobresalta al final del filme al escuchar por azar que la vedete de la que está deslumbrado había sido considerada varón en su infancia y ha sido requerida para realizar el servicio militar. En filmes posteriores de la cinematografía española como la comedia de humor negro *Vivan los novios* (Luis García Berlanga, 1970), reaparece el *gag* de pánico transfobo cuando el personaje de López Vázquez intenta seducir a una extranjera de raza negra que llora, ebria, por un desengaño amoroso y descubre aterrorizado su anatomía varonil al retirarle unos pechos postizos. Este mecanismo también figura en *Pepe, no me des tormento* (José María Gutiérrez Santos, 1981), cuando el protagonista -que flirtea e intenta acostarse con la exuberante mujer que les ha acogido a él y a su amigo en su apartamento para que puedan escribir un guion cinematográfico sin ser molestados- descubre asustado que se trata de una mujer *trans*.

⁴⁴⁴ En paralelo a la evolución de las representaciones de la transexualidad en el cine español propuesta por Fouz y Martínez (2007, p. 160) (véase capítulo 2.4), Jean-Claude Seguin (2014, pp. 90-94) ha elaborado otro panorama de este tipo de representaciones que incluye los ejemplos fílmicos aquí mencionados.

⁴⁴⁵ Respecto a su papel en *La noche más hermosa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984), Bibi Andersen declaró (en Galán 1984, y sin que Gutiérrez Aragón comparta su opinión) que se había sentido engañada porque creía haber interpretado a una mujer cisgénero y al ver el filme en el estreno del Festival de San Sebastián *descubrió* que se trataba de un personaje *trans* que, con su presencia, acentuaba la comedia de equívocos y de disfraz sexual de la trama. Desde entonces, sólo ha interpretado personajes femeninos cisgénero.

⁴⁴⁶ Kim Pérez Fernández-Figares (2015, pp. 50-51) señala que, antes de los movimientos *queer* de los años 1990, sólo la “contracultura sesentayochista” y su reivindicación de la transgresión, abrió un espacio de convivencia, aceptación y experimentación de las expresiones de género no binarias y de las sexualidades no normativas.

⁴⁴⁷ Según G. Cortés 1997, p. 230 citado en Gutiérrez Usillos 2017, p. 371, Andy Warhol afirmó que “los travestis son los archivos ambulantes de la feminidad ideal de las estrellas de cine”. Pero la construcción de la femineidad no se hace únicamente a partir de modelos mediáticos, sino también a partir de modelos afectivos cercanos. En este sentido, el pintor y *performer* andaluz Ocaña, al ser preguntado por Ventura Pons durante la preparación de *Ocaña, retrato intermitente* (1977) por qué en la foto que le tomaron la primera vez que se travistió iba vestido de negro como las ancianas de su pueblo, aquel le respondió que siempre se vestía de sus recuerdos (Campo Vidal 2000, p. 40).

e) una correspondencia abierta, al no explicitarse ni distinguirse la identificación *trans*, cisgénero o intersexual de lxs intérpretes que encarnan personajes *trans* o intersexuales, restándoles univocidad genérica. Puede ser una muestra de respeto a su privacidad, una opción política de no clasificar a las personas y/o un elemento de intriga para la audiencia;

f) y una correspondencia específica, cuando intérpretes abiertamente *trans* o intersexuales hacen personajes *trans* o intersexuales no necesariamente ligados a sus vivencias personales, pero a los que aportan la comprensión de dificultades y preocupaciones grupales comunes como sucede en *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017).

Una vez encajado en este conjunto de alternativas el diálogo esencial entre el género de José Luis López Vázquez y el género masculino del personaje de Adela/ Juan, se detalla a continuación cómo este instrumento narratológico queda establecido desde los títulos de crédito de la película. Los títulos se insertan en cartones monocolor con fotografías que simulan un álbum familiar recorriendo la infancia de Adela desde su nacimiento hasta el comienzo de la acción de la película, que tiene lugar cuando una imagen fija de Adela ante el espejo de su habitación, tras unos instantes congelada, se pone en movimiento.

Los tres primeros cartones de los títulos de crédito representan imágenes de infancia y, por tanto, no permiten un reconocimiento inmediato de los rasgos de Adela/López Vázquez. Sin embargo, al menos una de ellas, con un personaje boquiabierto de un par de años que lleva esos vestidos blancos que se ponían a los menores de corta edad independientemente de su sexo⁴⁴⁸ y que se apoya de pie sobre una silla, es un retrato auténtico de López Vázquez cuando era niño que se recoge en varias biografías del actor (Fernández Oliva 1988, p. 16; Lorente 2010, p. 109) (fig. 5.1).

La focalización espectral no se hace evidente hasta que pasan estos tres primeros cartones y avanza la secuencialidad cronológica del supuesto álbum. Es entonces cuando, entre las fotografías antiguas de jóvenes de clase acomodada, solas o en grupo se sustituye mediante fotomontaje el rostro de una de ellas por el rostro también lampiño de López Vázquez en fotografías de su juventud (en Lorente 2010, p. 112) (fig. 5.2 y 5.3). Como resultado, unas fotos de época que, a pesar de su interés histórico y sociológico, podrían pasar casi desapercibidas para quien no muestre curiosidad científica o antropológica, adquieren un carácter de

⁴⁴⁸ Numerosos autores (Garber 1992, pp. 1-2; Gutiérrez Usillos 2017, pp. 288-293) se han referido al uso indiferenciado del mismo vestido para ambos sexos en los primeros años de vida durante la Edad Moderna y la Edad Contemporánea. Del último período en que se aplicó esta costumbre indumentaria a la primera infancia –las primeras décadas del S.XX.– han quedado testimonios fotográficos como los que seleccionaron José Luis Borau y los otros miembros del jurado de la exposición *Álbum familiar 1839-1939* de Caja Madrid (Borau, Rubio y Liniers, 2004, pp. 59-60, 86). Resulta casi inevitable pensar en las resonancias que para Borau, productor y coguionista de *Mi querida señorita*, debieron tener este tipo de fotografías. Al preguntarle al respecto (comunicación al autor del 23/10/2007) comparando la anécdota del hermano “militar” de *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972), al que vistieron de niña hasta la primera comunión, con el personaje protagonista de *Mi querida señorita*, respondió que “el caso de *Ana y los lobos* era muy corriente en España antes de la Primera Guerra Mundial. Se vestía a los niños como niñas hasta que estos empezaban a tener cierta personalidad sexual. Encontrarás fotografías de finales del S. XIX y principios del S. XX de hombres muy famosos que están vestidos de niñas. De Benito Pérez Galdós, por ejemplo, a lo mejor hay alguna fotografía de cuando tenía cinco años vestido de niña. Primero, se hacía una foto desnuditos en una almohada. Luego, la siguiente foto era vestido de niña. A continuación, a los cuatro o cinco años se le vestía de niño. Ya no se le podía vestir de niña porque, además, perjudicaba al desarrollo normal del niño. La película de Saura es completamente realista en ese sentido, pero responde a un caso distinto del de *Mi querida señorita*”.

interpelación a la audiencia por el choque y sorpresa (Barthes 1990[1980], pp. 73-76) que producen las facciones de López Vázquez -conocidas de sobra por el público de la época- al superponerse sobre la silueta femenina, y que hacen que se *vea detrás* una incongruencia de género. Desde ese momento, se crea una expectativa de aclaración de por qué ese personaje femenino tiene los rasgos de un actor tan popular y existe una *certeza* de la audiencia de que el personaje *no es* una mujer *verdadera*. El truco del fotomontaje ilustra un tropo discursivo de las autobiografías *trans*: la lectura de indicios esenciales del género sentido en fotografías de infancia y juventud previas a la transición y reasignación de género. Como ha identificado Jay Prosser (1998, pp. 215-216), se argumenta que las posturas, gestos y actitudes mostradas en los clichés contradicen el género asignado a pesar de la temprana edad y presumible inmadurez de la persona fotografiada.

En realidad, el álbum y sucesión cronológica de fotografías en estos títulos de crédito se asemeja al esquema que siguen las galerías fotobiográficas de las publicaciones testimoniales, generalmente intercaladas o agrupadas en sus páginas centrales y finales. En *Mi querida señorita*, el preludeo fotográfico de los títulos de crédito –o sumario que introduce la acción- tiene continuidad en el marco de los espejos que reflejan a Adela/ Juan a lo largo del filme (fig. 5.4), jalonando una secuencialidad *fotográfica* del tránsito del personaje desde el género social femenino al masculino. El efecto fotográfico de tales reflejos especulares se justifica en que, precisamente, el cartón que pone término a los títulos de crédito y que inicia la acción es el reflejo de una Adela ya madura en el espejo ovalado de su habitación, y que en los sucesivos planos en los que se muestra el rostro de Adela/ Juan sobre superficies vítreas el personaje permanece inmóvil y/o se congela la imagen durante unos segundos.

El álbum fotográfico y las fotografías sueltas, además de como índice ontológico del género sentido, también pueden servir como peripecias y puntos de giro en la estructura narrativa⁴⁴⁹. Concretamente, en la sec. 69 de *Mi querida señorita* (fig. 5.5 y 5.6) se usan las fotografías que aparecían en los títulos de crédito desfilando en orden cronológico inverso –de la madurez a la infancia-, antes de ser desgarradas y quemadas en la cocina de leña, para sugerir simbólicamente la reasignación legal del personaje en el Registro Civil, que da pleno derecho de existencia a Juan al tiempo que desmonta la existencia de Adela. Ahora bien, este efectismo visual es engañoso. En el plano sonoro, el contrapunto vocal de la letra de *Tristeza de amor*: “Pero observo con tristeza / que no es cosa fácil de olvidar. / Sin poder borrar, de mi corazón, / el recuerdo aquel... / Nunca jamás... lo olvidaré” subvierte el encaje definitivo en el género masculino planteado por la imagen y constata el imposible olvido de ese pasado femenino.

La contradicción y oposición entre reafirmación en un género unívoco y reserva permanente de la ambigüedad en esta secuencia enlazaría con la interpretación alternativa de

⁴⁴⁹ De hecho, el álbum fotográfico que la desconocida tía Micaela envía a Rebeca desde Perú, con imágenes de su *hermano fallecido* sirve de detonante de la acción en *Both*. Y, en *Transamérica*, una fotografía de Bree antes de iniciar su transición de género como mujer sirve de anagnórisis ante su hijo Toby, al ser la misma que el muchacho conservaba y le había mostrado al inicio del filme.

Junto a estas funciones narrativas, la fotografía cumple funciones discursivas al enlazar con reivindicaciones y postulados de colectivos *trans* e intersexuales. Así, la recreación y mostración en *Both* de las fotografías tomadas a los genitales de Pedrito/ Rebeca para la preparación, desarrollo y seguimiento de una reasignación quirúrgica de género coinciden con la denuncia de los colectivos *intersex* sobre lo traumática que resulta a lxs menores la reiterada sobreexposición genital en el ámbito clínico. En *3 generaciones (About Ray)*, Gaby Dellal, 2015), se da protagonismo a la fotografía en la secuencia donde la madre y la abuela del adolescente *trans* segregan las fotografías de antes y después del inicio de la transición de género para, de ahora en adelante, sólo mostrar en público estas últimas.

los títulos de crédito por Julian Daniel Gutiérrez Albilla (2015, pp. 31-33), quien en la discontinuidad entre imagen fija (fotografías) e imagen en movimiento (sucesión de montaje y *zooms* hacia delante y hacia atrás) lee la materialización de una subjetividad *queer* en el cuerpo del filme.

- *El aparte teatral*

Siendo el comentario entre personajes y/o dirigido a la audiencia menos específico del docudrama que de los *quid pro quo* que origina el disfraz utilitario, *Mi querida señorita* emplea, en un par de ocasiones, una suerte de aparte teatral, figura que François Jost (1987, p. 68) ya había relacionado con la focalización espectral. Ese comentario con valor anticipatorio sirve para que los personajes subrayen una acción o actitud viril de Adela justo antes o justo después de que en el orden de montaje se vea la imagen en la que ella misma corrobora las habladurías con sus acciones.

El ejemplo más representativo es el plano (sec. 18) en el que Víctor, el florista, imita delante de Isabel, la sirvienta de Adela, y en referencia a su ama, los gestos característicos del afeitado (fig. 5.7 y 5.8). Este plano precede a otro (sec. 19) (fig. 5.9) en el que se ve a Adela de espaldas en el cuarto de baño girándose en escorzo hacia la cámara con la cara cubierta de espuma y dispuesta a rasurarse. Teniendo en cuenta el valor semántico que Jost (1987, pp. 69-70) atribuye a las marcas de la enunciación derivadas del encuadre, invisibles para los personajes de la diégesis pero perceptibles para la audiencia, el escorzo de este plano es una brusca llamada de atención al público, que acentúa el impacto de la imagen de Adela afeitándose y que subraya la presencia de barba, atributo clave de la masculinidad (Gutiérrez Usillos 2017, pp. 270-271)

Otro aparte teatral, en este caso con el comentario pospuesto a la acción en que se muestra el género heterodoxo de la protagonista, es la comparación del saque inaugural del campo de fútbol local por Adela (sec. 13) (fig. 5.10), reproducido como foto de periódico en el plano siguiente de la sec. 14 (fig. 5.11), con cómo habría chutado el futbolista madridista Pirri. Este comentario, hecho en la parada de autobús a Isabel por un joven con uniforme militar, trata de resaltar la *inesperada* agresividad y fuerza de la señorita madura que se dedica a obras caritativas. La misma Isabel, que había escuchado el paralelismo con disgusto, lo repite inadvertidamente ante su señorita (sec. 19) (fig. 5.12).

- *Una mirada heteronormativa malograda*

Apoyando lo que el género del intérprete sugiere respecto a la identidad genérico-sexual del personaje y lo que otros personajes comentan a escondidas en esta dirección, la construcción de una *mirada heterosexual y androcéntrica* es otro instrumento visual con el que se indica a la audiencia las inconscientes tendencias viriles de Adela y su *esencia* masculina. Este planteamiento se hace evidente en las secuencias que ilustran la relación entre Adela y su criada Isabel. Articuladas en plano/ contraplano, Adela -interpretada por un actor cisgénero con disfraz femenil- se convierte en sujeto de la mirada e Isabel en objeto de la misma, reproduciendo el dispositivo *voyeurístico* de placer visual -de signo clásico y patriarcal- teorizado y denunciado por Laura Mulvey (1988[1975]).

Ahora bien, que el espectador quede advertido por la *mirada masculina* de una discordancia entre la apariencia de género y el género sentido de Adela no significa que ella sea completamente consciente. De ahí que la rígida moral de la señorita, que confunde manifestaciones heterosexuales de su identidad de género inconsciente con inclinaciones homosexuales e intolerables de su género aparente, imprima en su mirada sobre la criada un componente sádico similar al que, según Mulvey (1988[1975]), los filmes de Hitchcock posaban sobre sus protagonistas femeninas. En la sec. 19 (fig. 5.13 y 5.14) quedan claros los deslices punitivos de Adela al ordenar a Isabel que se abroche el escote que atrae poderosamente su mirada y, en la sec. 34 (fig. 5.15 y 5.16), presa de celos y de frustración por desear a una mujer y no poder desear a un hombre, Adela azota a Isabel con los claveles que el florista había regalado a la joven. Después de la reacción virulenta, el ensañamiento deja paso a la autorrepresión. En la sec. 34 (fig. 5.17 y 5.18), Adela se turba ante la visión de Isabel de espaldas, agachada para limpiar los claveles esparcidos por el suelo tras la disputa. Intenta resistirse a ese impulso girándose, para que la imagen quede fuera de su campo visual, y sentándose en una mecedora, mientras se debate tratando de aplacar su agitación.

Es, precisamente, la (auto)rrepresión la que impide a Adela obtener plenamente la posición masculina privilegiada en el dispositivo de placer visual y la que distancia al personaje del goce escopofílico del que, según Annette Kuhn (1985, pp. 64-73), disfrutaban los disfrazados de mujer en *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959) con respecto al personaje interpretado por Marilyn Monroe.

La distorsión de la *mirada masculina* de Adela se acentuaba al observar a mujeres jóvenes menos dóciles que Isabel, moldeadas por los cambios socioculturales que el desarrollismo y la evolución de las sociedades occidentales estaban impulsando a principios de los años 1970. En tales secuencias, la mirada de Adela enseguida es desafiada. Las jóvenes, al sentirse observadas, clavan sus ojos en la señorita, negándole el privilegio de escrutarlas y apropiándose de la mirada hasta el punto de hacerle bajar la cabeza, avergonzada. En dicha puesta en escena se reemplaza el esquema plano/ contraplano entre Adela e Isabel por un plano-de-tres (*three-shot*) que muestra en continuidad, sin fragmentación de montaje, la intimidación de la mirada esbozada por Adela. Obsérvense al respecto la breve sec. 23 (fig. 5.19) en la que Adela, al cruzar el zaguán de la Caja de Ahorros, retira rápidamente sus ojos de las piernas de una de las hijas de Santiago ante la actitud desafiante de esta y de su hermana; y la igualmente escueta sec. 25 (fig. 5.20), en la que dos chicas en minifalda cuchichean mofándose de Adela que ha vuelto la cabeza examinándolas de arriba a abajo al pasar ante ellas en dirección a la iglesia.

Lo interesante de esta tipología de la mirada *masculina* reprimida es que va más allá del valor de indicador de la masculinidad de Adela y sugiere la posible opresión tanto de modelos de género desprestigiados: el de la solterona madura de la burguesía provincial, emplazada en una posición de poder ambigua y obsoleta, como de modelos de sexualidad igualmente estigmatizados: el de las tendencias lésbicas y otros deseos no heteronormativos que esta señorita y quienes la rodean parecen experimentar. Al mismo tiempo, estos últimos ejemplos de mirada *masculina* reprimida presentan a una mujer joven que no tiene por qué ser destinataria pasiva de la mirada, que puede capturarla y atribuírsela, a diferencia de Isabel que, en esta primera parte del filme, sigue encasillada en la posición tradicional de contraplano de la mirada masculina. La lectura de una mujer joven agresivamente liberada es, sin embargo, menos

efectiva políticamente en el discurso de *Mi querida señorita* al no identificarse la audiencia con estos personajes sino con la victimización que infligen a la protagonista, Adela.

En la segunda parte del filme, tras la reasignación de Adela como Juan y su desplazamiento a Madrid, persiste la represión del personaje. Aunque se escenifique la liberación de la mirada *masculina* en un plano de la sec. 45 (fig. 5.21) en el que Juan, recién llegado a la ciudad, puede, por fin, volverse a observar a dos jóvenes que pasan corriendo a su lado sin temor a las consecuencias; en otros planos de la misma secuencia Juan continúa desviando la mirada. Así le sucede ante el desenfado con que la bella inquilina del cuarto contiguo de la pensión cruza su habitación cuando ya está acostado (fig. 5.22), ante la insistencia erótica con que le observa una mujer en la mesa vecina del restaurante en que almuerzan (fig. 5.23), y ante la mujer que le pilla con los ojos absortos en sus piernas mientras le sostenía la puerta del taxi para que saliese (fig. 5.24).

La posición de Juan en el dispositivo de mirada sigue siendo la de una masculinidad frágil, acobardada ante el aplomo y determinación con que los ojos de los personajes femeninos se posan sobre él. Así sucede de nuevo en las sec. 49 y 52 (fig. 5.25) de su reencuentro con Isabel quien, mucho más segura de sí misma que en la primera parte del filme, trabaja de camarera en una cafetería madrileña. También en la sec. 82 (fig. 5.26) de su desastroso intento de perder la virginidad con la señorita Feli, en la que Juan ni siquiera se había atrevido a mirarla mientras se desnuda. Cuando en la secuencia final, la 92, Isabel le saca del inmovilismo y la mirada acobardada (fig. 5.27) y se ha restablecido un montaje plano/contraplano tras el acto sexual entre ambos, la respuesta “¡Qué me va usted a contar, señorita!”, que antes tenía un mero componente de sumisión termina reuniéndolos en el mismo plano, fundidos en un beso, y sugiere una posición cómplice y discretamente activa del personaje femenino a lo largo de todo el relato (fig. 5.28, 5.29 y 5.30). Ilustra, en consecuencia, una mirada transgénero por parte de Isabel en la que el rebobinado y revisión alternativa de las apariencias, en vez de desmontar la subjetividad del personaje *trans*, como ha denunciado Jack Halberstam (2004, pp. 49-69) en relación a otras películas, refuerza el género fluido y ambiguo del protagonista.

Regresando de nuevo a la primera parte del filme, si la iniciativa y privilegio de la mirada *masculina* apenas lograban aflorar en Adela en presencia de personajes femeninos; al encontrarse frente a personajes masculinos –particularmente, frente a Santiago– desaparecen totalmente. El personaje se repliega a la posición de objeto de la mirada y a una teatral mascarada de feminidad según los cánones anticuados y opresores impuestos a la mujer burguesa de las primeras décadas del Franquismo. Queda reparado así un montaje plano/contraplano en el que Adela tiene el papel opuesto y sobreactuado de observada y desposeída de mirada, aunque no exento de cierta manipulación por su parte. En la sec. 5 (fig. 5.31 y 5.32), por ejemplo, la exhibición de coquetería e indefensión ponen a Santiago de su parte, a pesar de haber destrozado su coche en el accidente y de haberse enfrentado a sus hijas. Adela muestra una actitud similar en las sec. 6 y 22 en las que está a solas con Santiago en su despacho de la Caja de Ahorros y en las que, respectivamente, este inicia un galanteo con ella y pasa a administrar sus bienes y pedirla en matrimonio. Visualmente, este desigual reparto de papeles entre ambos queda aún más patente en planos subjetivos sobre Adela desde el punto de vista de Santiago, sin que *ella* sea consciente de que está siendo observada. Concretamente, en la sec. 6 (fig. 5.33), una vez que Adela se marcha del despacho de Santiago, este la sigue con la mirada a través de la ventana de su despacho y escudriña su reincorporación a la mesa de

cuestación benéfica. El mismo dispositivo se repite reterritorializado y subvertido en la sec. 68 (fig. 5.34) cuando Santiago, de nuevo desde la ventana de su despacho, otea cómo una *falsa* Adela (en realidad, Juan disfrazado de mujer) intenta huir en un taxi para no encontrarse cara a cara con él tras haber intentado retirar sus depósitos bancarios.

Las articulaciones del esquema de mirada en relación al personaje de género ambiguo y a sus relaciones tanto con un personaje de género masculino como con otro de género femenino se pueden vincular con una *mirada andrógina* fundamentada en una triangularización del deseo (véase capítulo 2.4). Aunque el personaje andrógino suele autoexcluirse o quedar excluido de los circuitos de deseo en muchas representaciones de androginia⁴⁵⁰, el personaje masculino sitúa al andrógino en la posición femenina del deseo, y el femenino en la posición masculina. Este esquema ideal de la *mirada andrógina* se ha visto desequilibrado en relatos de disfraz sexual y docudramas donde el deseo del personaje andrógino se inclina hacia un único género y el deseo del otro género hacia el personaje andrógino se percibe como amenazante. Asimismo, la exclusión del circuito del deseo ya no sería deseada por el personaje andrógino, sino un aislamiento que quiere romper aunque esto signifique la renuncia total o parcial a la androginia.

Si el uso de la focalización espectral en el esquema de la mirada de la primera parte de *Mi querida señorita* insiste en la heterosexualidad de Adela, esa *falsa* mujer que *es* un hombre, demostrando su atracción hacia las mujeres en un amago de ocupar la posición de sujeto deseante, y su indiferencia hacia los hombres desplegando una mera mascarada al verse relegada a la posición de sujeto deseado; la posición de Isabel y Santiago, los otros dos integrantes del triángulo de deseo con el personaje andrógino, es más ambigua y susceptible de las situaciones equívocas destacadas por Chris Straayer (1995, pp. 410-414), que permiten tanto una lectura heterosexual como una lectura homosexual de la audiencia dependiendo en cada caso de que tomen en consideración la apariencia femenina o los instintos masculinos del personaje protagonista. Así, la atracción de Isabel por Adela resulta heterosexual en el fondo y homosexual en la forma y la de Santiago por Adela justo al revés, abriendo fallas de diversidad sexual en la clausura narrativa. Pero también permite arrojar una mirada *queer* hacia esas atracciones, sin categorizar los intrincados deseos e identificaciones personales de los tres personajes en opciones sexuales nítidamente definibles. Al respecto, Alberto Mira (2008, p. 62) sólo reconocía en la película a Santiago como personaje gay.

La convención de triangularización en la que el personaje andrógino ocupa una posición masculina respecto a su amada femenina y una posición femenina respecto a su amante masculino está deformada por posibles lecturas de homosexualidad en la primera parte de *Mi querida señorita*, de modo que sea inoperante e imposible la relación con ambos géneros al aplicar una moral tradicionalista. Esto induce a pensar en un cuarto tipo de mirada, el de la *mirada excluida*, al margen del circuito amoroso y de la vida activa, tópico representativo tanto de la solterona burguesa en la literatura y el cine español (Edwards 1996, pp. 43, 46) como de otras personas *diferentes* que no encajan en roles binarios de género ni en el régimen heteronormativo. Se puede interpretar según esta doble clave de lectura el plano de la sec. 9 (fig. 5.35) en el que Adela ve desde la galería acristalada de su casa, y con una mezcla de celos e impotencia, a su criada Isabel con el florista. Dicho plano enlaza, por un lado, con el motivo

⁴⁵⁰ El personaje andrógino se autoexcluye del deseo terrenal y se desexualiza en una de las vertientes de sus representaciones culturales, mientras que, por el contrario, se hipersexualiza en su papel de vector del deseo en otras (Libis 2001[1980], pp. 123-126 y 145-149).

iconográfico de la solterona apartada de la sociedad. En el cierre de *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), Isabel (Betsy Blair) se queda absorta tras un ventanal en el que resbala una fuerte lluvia, una vez que sus ilusiones amorosas de noviazgo con Juan (José Suárez) se han desvanecido definitivamente. Pero también se vincula, por otro lado, con el ostracismo afectivo de quienes, por su identificación de género y sexualidad, no encajan en la norma prescrita. En la secuencia que abre *I Want What I Want* (John Dexter, 1972), Roy (Anne Heywood), un muchacho afeminado, ve, a través del muro acristalado de la agencia inmobiliaria en que trabaja, pares de piernas de mujeres y hombres que, al final de la jornada laboral o durante la pausa de mediodía, van al encuentro unos de otros en las pasarelas de tránsito de la zona comercial y de oficinas en la que se ubica la agencia.

En *Mi querida señorita* se llega a sugerir, sin embargo, la posible superación de la *mirada excluida* en el plano de la sec. 45 (fig. 5.36) en el que Juan, tras la reasignación de género, come un bocadillo en un banco y se siente capaz de mirar de reojo a la pareja que se hace carantoñas detrás de él con el sentimiento de liberación que le supone considerar que en su nueva adscripción genérica masculina no le está vetada una intimidad heterosexual.

- *La indefinición genérico-sexual: un paréntesis que transita de la focalización externa a la focalización espectatorial*

Los indicios de virilidad, de cuya repercusión el protagonista sólo se muestra parcialmente consciente, se confirman en la sec. 37 en la consulta con el médico de Zaragoza, en la que el diagnóstico del especialista equipara el saber, hasta entonces limitado, del protagonista con el del espectador, poniendo término momentáneamente al régimen de focalización espectatorial.

A continuación, en las secs. 38-43, los planos sobre el viaje y la llegada a Madrid: salida de un tren de un túnel, vías ferroviarias que se bifurcan (fig. 5.37), entrada del tren en la estación (fig. 5.38), descenso de un pasajero masculino filmado de espaldas y al que no se le ve el rostro cruzando la estación hacia la salida (fig. 5.39), cogiendo un taxi y pidiendo habitación en una pensión (fig. 5.40); expulsan a la audiencia a una posición exterior en el relato, en la que no sólo carece de su anterior ventaja cognitiva sino que ve limitada y racionada la información a la que se le permite acceder, instalándose un régimen de focalización externa que no deja ver de frente al personaje al que se acompaña. Que estas secuencias podrían ser un homenaje a la secuencia de apertura de *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, Alfred Hitchcock, 1951)⁴⁵¹ lo sugiere el tratamiento narrativo (visualizar a los personajes de espaldas o enfocando sus pies), los escenarios en los que transcurre (en un taxi, en una estación ferroviaria, ante vías que se bifurcan) y la acción (en un caso, bajar de un tren; en el otro, subir a este medio de transporte). De hecho, esta apertura de *Extraños en un tren* ha sido señalada por Gaudreault y Jost (1995[1990], p. 150) como ilustrativa de la focalización externa. Que estas secuencias podrían constituir una cita intertextual a una película de disfraz sexual como *Con faldas y a lo loco* se argumentaría en que este filme también cuenta con una secuencia en la estación de tren que coincide, como en *Mi querida señorita*, con la primera visión de los personajes después de la

⁴⁵¹ Aunque la admiración de José Luis Borau por el cine de Alfred Hitchcock permitía suponer que conocía bien *Extraños en un tren*, este dato aparecería confirmado al referirse a una proyección de la película mientras era profesor en la E.O.C. (Martínez de Mingo 1997, p. 67).

transformación de género y en que hay una intención de retardar la visión frontal de la nueva imagen. En *Con faldas y a lo loco*, dicha retención se limita a un plano de dos pares de piernas femeninas de espaldas andando torpemente que, en el contraplano inmediato de frente, resultarán ser las de Joe (Tony Curtis) y Jerry (Jack Lemmon) disfrazados de mujeres. En *Mi querida señorita*, la retención de información se prolongará durante varias secuencias hasta que finalmente se vea el reflejo de Juan, la personalidad masculina que ha adoptado Adela, en un espejo de la pensión⁴⁵².

A pesar de postergar la imagen del rostro del personaje masculino que ha bajado del tren, una serie de pistas progresivas -que se pare cuando oye a un mozo ofrecerse a llevar las maletas de una “señorita” (fig. 5.41) y ante el letrero de la “Asociación católica de orientación a la mujer” (fig. 5.42)- inducen a la audiencia a pensar que el personaje anónimo es Adela bajo una nueva apariencia masculina, reinstaurando un régimen de focalización espectacular. Ahora bien, dado que los planos aquí descritos constituyen la parte de transición entre la primera parte de la película en Galicia y con una presencia social femenina, y la segunda parte en Madrid y con una presencia social masculina, se puede pensar que ver al personaje de espaldas connota un proceso de transición fisiológica y de indeterminación emocional, con lo que la incertidumbre cognitiva de la audiencia podría verse igualmente como instrumento de identificación con la incertidumbre que experimenta el personaje. En este sentido parece ir la declaración de Armiñán (2001, p. 26) respecto a estas secuencias:

donde creo que [López Vázquez] está absolutamente magnífico, casi irrepetible, es en la escena intermedia, cuando no es ni hombre ni mujer, cuando llega a la estación del Norte, baja del tren, le vamos viendo siempre de espaldas hasta que él se mira a un espejo y tiene un bigotito. En toda esa zona de la película está genial, con unos gestos que no son de mujer, no son de hombre, no son de mariquita, no son de nada, son de un ser que se está cociendo de alguna manera, extrañamente, con un sexo raro.

⁴⁵² El recurso a retrasar la mostración frontal del personaje *trans* no se produce únicamente en la secuencia inmediatamente posterior a una reasignación de género del personaje. En algunos casos, la primera imagen del personaje *trans* es una silueta de espaldas que adscribe su subjetividad en el género deseado y sólo después muestra un conflicto con el género asignado. Podría interpretarse en este sentido la secuencia onírica de *Laurence Anyways* (*Laurence Anyways*, Xavier Dolan, 2012), intercalada entre el plano de apertura de su voz *over* sobre una pantalla en negro, y el plano mostrando ensimismado en la cocina y con apariencia masculina al protagonista antes de decidirse a reposicionar su género social. En dicha secuencia fantaseada, una mujer de espaldas –presuntamente el personaje protagonista- sale de casa y avanza por la calle mientras, en plano subjetivo, observa las reacciones de quienes se cruzan con ella.

Más efectivo por su carácter realista es el plano de apertura de *Tomboy* (*Tomboy*, Céline Sciamma, 2011), que muestra a un niño rubio de espaldas asomado a la escotilla superior del coche que conduce su padre. La visión frontal en planos posteriores no hace dudar de su género masculino hasta que, con la trama relativamente avanzada, su madre le llame “Laure” y se vean sus genitales femeninos al salir desnudo del baño.

b) *Segunda función de la focalización espectral: crear suspense en torno al descubrimiento del pasado del personaje*

Si en la primera parte de *Mi querida señorita*, la focalización espectral sirve para entrever la masculinidad de Adela; en la segunda parte del filme, cuando el personaje ya se presenta como Juan, funciona como instrumento de suspense en aquellos pasajes en que su pasado bajo una identidad femenina puede ser descubierto y/o malinterpretado. Dicho suspense se va a articular con tres motivos narrativos básicos como un espionaje inadvertido, un disfraz inverosímil y un reconocimiento retardado.

- *Un espionaje inadvertido*

Una de las manifestaciones más primitivas de focalización espectral en el cine es una acción realizada a espaldas del/de los personaje/s principal/es. Por ejemplo, el muchacho que pisa la manguera del regador interrumpiendo el chorro de agua en *L'Arroseur arrosé* (Louis Lumière, 1895) o el ladrón que, en un descuido de la familia de *The Lonely Villa* (David W. Griffith, 1909), vacía de munición el revólver que el padre cede a su esposa e hijas para que puedan defenderse durante su ausencia. La trascendencia de las acciones ignoradas por los personajes -pero conocidas por la audiencia- se basa en que están siendo observados inadvertidamente y en que esa presencia ajena va a tener consecuencias para ellos.

Este tipo de circunstancias es relativamente frecuente en películas de disfraz sexual utilitario y en docudramas de las vivencias *trans* e intersexuales, casi siempre como revelación *voyeurista* del género oculto o del disfraz. Así sucede, por ejemplo, en la secuencia de *¿Victor o Victoria?* (*Victor/Victoria*, Blake Edwards, 1982) en la que, escondido en el armario del cuarto de baño, el personaje encarnado por James Garner descubre que el imitador de mujeres (Julie Andrews) del que se ha quedado prendado es, en realidad, una mujer. Se advierte también, en una suerte de *voyeurismo* auditivo⁴⁵³, en la sec. 53 de *Mi querida señorita* cuando Chus, la sobrina de la dueña de la pensión, despierta a su tía en mitad de la noche y la invita a pegar la oreja a la puerta de la habitación de Juan haciéndole partícipe de que cose a escondidas y de que tiene una maleta con vestidos de mujer (fig. 5.43 y 5.44). Al otro lado del tabique, Juan prosigue afanosamente sus labores sin darse cuenta de que le están espionando (fig. 5.45). El hecho de que la audiencia sí sea testigo de esas habladurías a sus espaldas gracias al montaje alterno en plano/ contraplano origina una situación de suspense y de posible victimización de Juan que cristaliza en la sec. 63 donde, a su regreso a la pensión tras pasar el día fuera con Isabel, la dueña termina echándole no por el impago continuado del alquiler, sino por el carácter *perverso* que tía y sobrina atribuyen a que guarde ropa de mujer y a que, según su parecer, posiblemente la confeccione y se la ponga por las noches. Por eso, Chus, tras demostrar lo que dice su tía abriendo la maleta de Juan sin el consentimiento del propietario de estos efectos, le recuerda que todavía tiene que agradecerles que no den parte a la policía (el “091” al que se refiere la mujer en los diálogos era el antiguo número telefónico de las fuerzas de seguridad) lo cual, en el contexto tardofranquista con la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1970

⁴⁵³ El voyeurismo auditivo había sido empleado en el filme mudo *El enemigo de las rubias* (*The Lodger*, Alfred Hitchcock, 1927), en el que la propietaria vigila acústicamente desde su habitación los pasos de su inquilino dirigiéndose a la calle en mitad de la noche y, como sospecha que puede ser el estrangulador en serie de jóvenes rubias, aprovecha su ausencia para inspeccionar la estancia que le alquila y sus pertenencias.

recién entrada en vigor, podría haber tenido consecuencias graves (prisión, terapias aversivas, inhabilitaciones laborales, desprestigio social) para el personaje.

- *Un disfraz inverosímil*

Antes se ha aludido a que en una interpretación de *Mi querida señorita* desde la visión del docudrama no existía disfraz sexual diegético, salvo que el sexo asignado al nacer y con el que no se identifica el personaje se considere un disfraz impuesto. En realidad, sí que hay un ejemplo de disfraz diegético, pero breve y temporal, en las sec. 64-68. Habiendo regresado a su pueblo tras su reasignación quirúrgica y primera estancia en Madrid, Juan intenta una vez más camuflarse con indumentaria de señorita de provincias con la intención de sacar de incógnito, y bajo esta identidad, sus ahorros del banco. Se trata, no obstante, de un disfraz inadecuado y malogrado, poco convincente y casi de farsa si no fuera por el patetismo de la situación. Prueba de su inverosimilitud es que el corte de pelo masculino con flequillo ralo sobresale por debajo del pañuelo con el que se cubre la cabeza. Al entrar de esta guisa en la Caja de Ahorros, la tensión acumulada por el personaje y por la audiencia va en aumento ante el peligro de que se reconozca que no es una mujer o de que aparezca Santiago, director de la sucursal y antiguo pretendiente de Adela. Dan prueba de ello a) el nerviosismo de Juan disfrazado de Adela al hablar con el empleado del banco; b) el primer plano de su rostro crispado mientras espera, siendo consciente de que, en segundo término, la figura borrosa de un guardia jurado vigila (fig. 5.46); c) la comprobación por el meticuloso empleado y por otro compañero de que la firma de *esta Adela* no coincide con la de la matriz registrada (fig. 5.47) y su entrada en el despacho del director para preguntarle cómo proceder; y, finalmente, d) el intento de huida de la falsa Adela en un taxi siendo finalmente interceptada y conducida ante Santiago (fig. 5.48).

En esa sec. 64, de hecho, la incapacidad de Juan para adoptar un disfraz femenino creíble tras su reasignación quirúrgica en el género masculino queda alegorizada en su incapacidad para reproducir la misma firma que usaba bajo su anterior identidad femenina. Este motivo simbólico de la transformación de género a través de una firma y de una escritura sustancialmente diferentes e irreversibles se asemeja, sea o no pura coincidencia⁴⁵⁴, con un pasaje de *Man into Woman* (2004[1933], p. 128), la biografía de la mujer transexual danesa Lili Elbe donde, tras la intervención feminizante en una clínica de Berlín, el trazo de la letra de Lili es distinto del que tenía como hombre. Sandy Stone (2006[1991], p. 225) ha comentado esta anécdota en su manifiesto posttransexual mientras critica la estandarización del relato clásico sobre la transexualidad y su insistencia en refutar toda huella de ambigüedad tras la reasignación de género.

Estas representaciones de encaje en una carcasa unívoca de género contrastan con otras representaciones contemporáneas en las que similares situaciones de suspense se resuelven con la fluidez del personaje para transitar momentáneamente de vuelta al género con el que no se identifica aunque le hubiese sido asignado al nacer. Este es el caso de la secuencia de *Una mujer*

⁴⁵⁴ No se tiene ninguna prueba de que Jaime de Armiñán y José Luis Borau conociesen el libro (auto)biográfico de Lili Elbe y una anécdota similar figura en la autobiografía de Roberta Cowell (1955, p. 117). Sí parece más plausible que hubiesen visto *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945), donde la psiquiatra interpretada por Ingrid Bergman compara la firma en una nota que le ha enviado el Dr. Edwards con la que aparece en el prefacio de una de sus publicaciones, descubriendo que no coinciden y que el supuesto Dr. Edwards, recientemente nombrado director de la institución psiquiátrica en la que trabaja, es un impostor.

fantástica en la que Marina Vidal (Daniela Vega) aprovecha la ambigüedad de un cuerpo en transición para pasar del vestuario femenino al masculino en una sauna sin que lo noten ni las usuarias ni los usuarios de cada espacio. Lo hace cambiando únicamente un par de signos externos de género: la ubicación de la toalla (cubriendo la desnudez desde el pecho o desde la cintura) y el modo de llevar el pelo (suelto o recogido en una coleta).

- *Un reconocimiento retardado*

A partir de la sec. 49 y hasta la sec. 92 que cierra el filme, todas aquellas secuencias en las que coinciden Juan e Isabel tienen una doble tónica: por un lado, la recuperación inconsciente de rituales cotidianos que tenían cuando vivían, respectivamente, como señorita y sirvienta; y, por otro, el turbamiento de la muchacha o del hombre ante estas coincidencias sin que, aparentemente, se produzca un reconocimiento inmediato de que Juan y Adela son la misma persona.

Cuando la camarera que sirve en una cafetería madrileña resulta ser Isabel (sec. 49), Juan huye despavorido, sin tomarse el café que había pedido y olvidando el paquete con el encargo de la sastrería, ante el temor de ser reconocido. Tras varios cálculos y conjeturas sobre cómo puede recuperar el paquete, se arma de valor para volver a entrar en la cafetería aprovechando un momento de ausencia de Isabel (sec. 52). Y es entonces cuando ese pasado que les une parece retornar cruelmente para mofarse de ese hombre que sólo recientemente ha adquirido una apariencia masculina. A sus espaldas se oye un sonoro “¡Buenos días, señorita!” pronunciado por la voz de Isabel e idéntico a los que tantas veces le había dicho durante el tiempo que trabajó a su servicio. Juan permanece petrificado, pero pronto se da cuenta de que se trata de una falsa alarma. En realidad, la chica se dirigía a una clienta regular que acababa de sentarse a su lado (fig. 5.49). La secuencia transcurre sin que aparentemente se haya producido un reconocimiento de Isabel a pesar del aire pensativo con que exclama “¡Pero qué hombre...!” al prevenirle una segunda vez de que se le olvidaba el paquete.

Tras este primer episodio, la reconstrucción de su vínculo amoroso seguirá guiada por la reemergencia de su vida pasada en común. Al ser informado al día siguiente en la cafetería de que Isabel libra, Juan deduce que, igual que hacía en Galicia, habrá ido a buscar el paquete semanal de magdalenas que le envía su familia (sec. 56) y fingirá encontrarse con ella por casualidad en la estación de autobuses (sec. 58) (fig. 5.50) para conseguir que pasen la tarde juntos en un merendero (sec. 59). Será precisamente durante esa merienda a base de magdalenas, devoradas por Juan con el mismo ahínco y deleite con que lo hacía Adela (fig. 5.51 y 5.52), cuando se produzca una imagen proustiana de reemergencia del pasado común, desencadenada a la par que interrumpida por la presencia de dos gamberros.

Si se hace caso a la apreciación de Sigmund Freud (2010[1904], pp. 75-76) de que una equivocación oral favorece la aparición de nuevas equivocaciones orales durante una misma conversación, la recreación por Juan e Isabel del estado mental que compartían la señorita y su criada en torno a las magdalenas y la comparación o interpelación transfóbica (Gutiérrez Albilla 2015, p. 37) que los gamberros del merendero hacen de Juan con la abuelita/el lobo del cuento de Caperucita Roja llevarían a continuación (sec. 60) a otro *lapsus linguae* cuando vuelven a estar a solas: el empleo por Juan del apelativo cariñoso que utilizaba Adela para dirigirse a la muchacha, “Isabelita”, en vez de usar su nombre sin adulterar o el diminutivo “Isa” con el que

se dirigen a ella ahora en la ciudad. Juan pronuncia estas palabras al estrechar la mano de la chica, y ella, turbada por lo que acaba de oír, la retira rápidamente. Sin embargo, instantes después, permite un primer beso entre ambos, con una familiaridad inconsciente que no parece traducirse en reconocimiento consciente.

El carácter reflejo de la atracción de Isabel por Juan sin saber que es su antigua señorita queda de manifiesto cuando él le muestra su nuevo apartamento y terminan besándose sobre la cama. Inseguro de su hombría y de los sentimientos de la chica, él le pregunta que por qué le quiere y ella le responde que no lo sabe (sec. 79). De ahí la sorpresa de ambos cuando tras unirse finalmente el uno al otro (sec. 92), Isabel pronuncie la muletilla que había repetido varias veces en la primera parte del filme: “¡Qué me va usted a contar, señorita!”, mordiéndose a continuación las uñas como hacía en la primera parte como decía una inconveniencia ante su señorita (fig. 5.53 y 5.54). Reterritorializada en el nuevo contexto, esa frase permite la anagnórisis involuntaria de los dos personajes y un sinfín de interpretaciones y relecturas de la película, entre ellas la que propone Armiñán (en Pérez Gómez 1973c, p. 154):

La chica pronuncia la frase instintivamente, sin darse cuenta. Ella no le ha reconocido antes ni le reconoce ahora. Simplemente se asoma, con esa frase, a un mundo nuevo, extraño, que ni ella ni nosotros conocemos, algo que está latiendo debajo y que surge a través de una frase casi maquinal.

Partiendo de esta declaración de Armiñán, Gwynne Edwards (1996, pp. 51-52) plantea varias explicaciones de la frase exclamatoria: que se produce un reconocimiento intuitivo pero no racionalizado por parte de Isabel, que la chica equipara inconscientemente la relación desigual y protectora que tenía con Adela con la que ahora mantiene con Juan, o que ve a Juan como una mujer con la ventaja de que esa intimidad homosexual viene acompañada de una conveniente apariencia heterosexual.

c) ***Tercera función de la focalización espectral: efecto cómico e ironía dramática***

Junto al suspense, Gaudreault y Jost (1995[1990], pp. 152-154) han destacado los efectos cómicos que se pueden lograr mediante la focalización espectral y Annette Kuhn (1985, pp. 61-63) había asociado el efecto de que la audiencia *vea detrás* con la comedia. En *Mi querida señorita* estos usos se alcanzan mediante diálogos que parodian iconografías y referencias literarias de la ambivalencia y de la indefinición genérico-sexual.

- ***Una parodia de la iconografía de los gemelos andróginos***

Como se ha destacado en el capítulo 2.4, los hermanos gemelos de distinto género han constituido una imagen andrógina frecuentemente usada en los mitos, las novelas, las obras teatrales y las películas con argumento de disfraz sexual. Sin embargo, también constituyen un motivo frecuentemente utilizado para ilustrar una fase de la evolución vital en autobiografías *trans* como las de Lili Elbe (2004[1933], pp. 24, 82, 88-90), Roberta Cowell (1955, pp. 136-137) y Jan Morris (1976[1974], pp. 177-179) en la que sus protagonistas mantienen una doble vida bajo apariencia masculina y femenina durante la transición de un género a otro, que logran disimular y justificar socialmente haciendo creer que, en vez de una sola persona, son dos parientes cercanos (hermanos, primos) de distinto género, similar edad y un parecido físico sorprendente. En el cine esto queda plasmado en *La chica danesa* cuando, en sus primeras apariciones en sociedad, Lili finge ser la *prima* de Einar. Distinto es el tratamiento de *Both* (Lisset Barcellos, 2003), donde el *hermano* de Rebecca del que sólo hay constancia en fotos es, sin que ella lo sepa, la propia Rebecca antes de la reasignación genital temprana que le practicaron con muy corta edad.

En *Mi querida señorita*, la sec. 47 retoma este motivo cuando Juan presenta en una tienda de monos de trabajo los pantalones elaborados a partir de antiguos vestidos de Adela⁴⁵⁵ y finge que los ha hecho una supuesta hermana con una minusvalía. Al estar indocumentado por no haber realizado los trámites legales de rectificación de la mención de género en el asiento del Registro Civil, usa el argumento de que está allí en representación de su hermana para entregar como fianza el carné de identidad que usaba cuando era Adela (fig. 5.55) y evitar los problemas que tuvo en la agencia de colocaciones por ir indocumentado. La argucia da pie a una ironía destinada a la audiencia. Al mirar el sastre la foto del carné, se sorprende por la semejanza entre los supuestos hermanos preguntándole si son gemelos. Juan responde que su hermana es mayor que él. Aparte de la hilaridad que la ingeniosa contestación puede despertar

⁴⁵⁵ Esta reelaboración de los vestidos de Adela en pantalones puede interpretarse como metáfora de la reasignación quirúrgica del género femenino al masculino, equiparando las habilidades de corte y confección en la máquina de coser con la resección y sutura en la práctica de la cirugía en quirófano. Precisamente, el plano medio de Adela con la máquina de coser en la primera parte de la película está pareado con un plano a similar escala y con el mismo útil de confección de Juan en la segunda parte, el cual cumple, en diferido, la función alegórica de la transición de un género a otro y es una síntesis visual por analogía. El emparejamiento de los planos medios de Adela y Juan con la máquina de coser mediante foto-fija sugiere, además, la reasignación de género en el dossier de prensa en inglés y en la versión del tráiler de la película que se conserva en FilMOTECA de Zaragoza.

Los útiles de costura, tradicionalmente asociados con la feminidad (Gutiérrez Usillos 2017, pp. 268, 279, 286), van a ser los que permitan a Juan subsistir económicamente y, como ha destacado Virginia Yagié (2000, p. 116), “el último vestigio de su condición femenina se convierte en su salvación”. Se puede, pues, leer una puesta en valor de habilidades infravaloradas y tradicionalmente asociadas con lo femenino, y observar cómo comienza a restituirse una convivencia andrógina en la personalidad del personaje subvirtiendo el determinismo en el género masculino al que, aparentemente, está abocado.

en la audiencia, que ha constatado la favorecedora transformación de Adela en Juan; dichas palabras guardan una intencionalidad más profunda. Uno de los mensajes con los que Armiñán y Borau (véase Kóvacs 1989[1980] y Sánchez Vidal 1990, p. 90) querían denunciar la discriminación y desigualdad que sufría la mujer en la sociedad tardofranquista es la existencia de un doble rasero para hombres y mujeres al alcanzar la cuarentena, que hacía que a ellas se las considerase ajadas y caducas, y a ellos en su plenitud y con la vida por delante.

- *Una parodia del donjuanismo*

Junto a la alusión al referente andrógino de los hermanos gemelos, en la segunda parte del filme se encuentra una mayor reiteración de ironías dramáticas respecto a la insegura virilidad del personaje, parodiada al compararle con su homónimo Don Juan. Si bien el Tenorio se ha constituido en arquetipo del conquistador y burlador de mujeres, Gregorio Marañón (2008[1940], pp. 333-364) ha interpretado esta figura mítica desde otra óptica, clasificando su actitud como síntoma de un estado intersexual de indefinición e inmadurez del instinto, de una hombría imperfectamente desarrollada al ser incapaz de hacer una elección amorosa hacia una tipología de mujer y, preferiblemente, hacia una sola mujer. La latencia femenina y andrógina del donjuanismo según Marañón ha sido igualmente discutida por Jean Libis (2001[1980], pp. 125-126).

En *Mi querida señorita*, las ironías dramáticas en torno al donjuanismo se ponen en boca de los personajes femeninos de Isabel y Feli, sin que el propio Juan entienda el alcance de la alusión irónica ni la coincidencia de su nombre con el del mito literario. Funcionan como una broma dirigida a la audiencia, que ha visto la torpeza y timidez de sus acercamientos eróticos, muy alejados de la astucia y destreza amatoria atribuidos a un galán experto.

Primero es Isabel quien, en la sec. 52 del filme (fig. 5.56), y como ya se ha mencionado, exclama “¡Pero qué hombre...!” cuando Juan está a punto de olvidarse en la cafetería, por segunda vez, el paquete con el encargo de la sastrería; y quien, en la sec. 58, espeta: “Solterito y libre, ¿eh? ¡Vaya Don Juan!” en referencia a ese mismo paquete que Juan lleva de nuevo durante el encuentro fingidamente fortuito en la estación de autobuses y en el que, pretendidamente, hay ropa que lleva a la tintorería, ya que vive en una pensión.

Este mismo tipo de comentarios los hace Feli un poco más adelante. En la sec. 63 en la que a Juan le acaban de notificar que debe abandonar súbitamente la pensión Tejero por ocultar vestidos de mujer en su maleta, Feli, que ha visto la ropa femenina esparcida por la habitación, le conforta con un tolerantemente ambivalente –y, seguramente, no exento de picardía– “¡Ánimo, hombre!”, y le presta el dinero que le permitirá encauzar ese trance. Precisamente, cuando en la sec. 81 Juan va a devolverle lo adeudado al bar de copas en que trabaja, la joven se da cuenta de que Juan sigue atormentado y le pregunta usando el vocativo con evidente sarcasmo para la audiencia: “¿Qué te pasa, hombre? ¿No has resuelto todavía todos tus problemas?”. El asunto que, efectivamente, Juan todavía tiene pendiente y en cuya resolución Feli le podría, una vez más, ayudar se ve en la siguiente secuencia, la 82 (fig. 5.57), en la que ambos se encuentran en una habitación de alquiler por horas y ella ha accedido a acostarse con él sin ser consciente de lo que supone para su ex compañero de pensión esa iniciación sexual. Ahí tiene lugar otro malicioso comentario irónico de Feli, que relaciona burlonamente a este Juan apocado con el estereotipo del seductor desinhibido al decir: “¡Vaya con Don Juan! ¿Quién

iba a pensarlo?”. Momentos después, la distancia entre personaje y arquetipo queda patente. Las inseguridades del protagonista le llevan a interrumpir el acercamiento íntimo⁴⁵⁶.

Estas ironías dramáticas en torno a la hombría y el donjuanismo tienen un alcance intertextual más amplio al contemplar su encuadre en los imaginarios creativos tanto de Jaime de Armiñán y de José Luis Borau como del “cine de consumo” tardofranquista.

La utilización del nombre propio “Juan” no sólo permite relacionar al personaje de *Mi querida señorita* con la figura mítica de Don Juan, sino que remite al nombre genérico con el que a menudo se designaba al hombre medio español de la época en los medios de masas⁴⁵⁷. De hecho, ya había sido escogido por Armiñán para los protagonistas-prototipo de cada signo zodiacal encarnados por Alberto Closas en la serie televisiva *Las doce caras de Juan*, emitida en 1967. En la introducción de la publicación que reúne los guiones de la serie, el mismo Armiñán (1968, p. 10) explica la generalización que asocia en ellos al nombre “Juan”:

Para eso nacerá Juan, durante trece capítulos, bajo un planeta diferente. Será Juan Aries, Juan Capricornio o Juan Piscis... Pero siempre Juan, un hombre como hay muchos; ni guapo, ni feo; ni afortunado, ni desgraciado; ni simpático, ni antipático... Un hombre como usted y como yo.

La fórmula se repite en la serie televisiva posterior, *Historias de Juan Español*, de 1972, escrita por Luis Emilio Calvo-Sotelo y prácticamente coetánea de *Mi querida señorita*, en la que no interviene Armiñán. El funcionamiento de “Juan” como sinécdoque nacional del individuo anónimo del montón, queda reforzada por el apellido “Español”. El nombre era un comodín de uso frecuente como expresión popular en la prensa diaria, pero que también alcanza una dimensión política al haber sido “Juan Español (hijo)” un seudónimo con el que Carlos Robles Piquer –cuñado de Manuel Fraga y, bajo su ministerio, Director General de Prensa y de Cultura Popular y Espectáculos– firmó artículos en *La Codorniz* (Prieto y Moreiro, 1998, p. 251).

Ahora bien, ¿no es acaso a ese “Juan Español”, hombre corriente del vulgo, al que tantas veces caricaturiza la comedia *sexy* tardofranquista en un desbocado donjuanismo adolescente antes de asumir la *triste* responsabilidad adulta del compromiso matrimonial y de la monogamia? Quizá este subgénero vulgarice y deforme un subtexto moral marañoniano sobre la hombría para mantenerse dentro de los cauces permitidos por la censura.

Por otra parte, la filmografía de José Luis Borau, tal como contempla Bernardo Sánchez Salas (2012, pp. 22-24), a menudo muestra a un protagonista en su refugio infantiloides y con el desafío de madurar y alcanzar la hombría. Lo que no está tan claro es que Borau abogue necesariamente, como Maraón, por el encorsetamiento genérico-sexual adulto. Al contrario, parece hacer una apología de la regresión al juego infantil y a la indefinición en el final de *Mi querida señorita*. Si bien Juan ha escogido a una sola mujer, Isabel, y se ha unido a ella, los dos recuperan al espacio de indeterminación, que caracterizaba su relación antes de la reasignación de género, en cuanto Isabel identifica a Juan con Adela.

⁴⁵⁶ Las secuencias de un intento frustrado de iniciación sexual con una prostituta se recogen en otros docudramas de las vivencias *trans* e intersexuales como *The Christine Jorgensen Story* y *Cambio de sexo*; pero también en otro filme de Armiñán: *Un casto varón español* (1973).

⁴⁵⁷ En la autobiografía *trans* *Princesa* (1996[1994]), escrita por Fernanda Farias de Albuquerque junto a Maurizio Jannelli y traducida del italiano por Joaquim Jordá, guionista de *Cambio de sexo*, se usa “José” como nombre genérico de los hombres anónimos con los que Fernanda mantiene relaciones sexuales por dinero.

Asimismo, quizá tampoco sea casualidad que en una obra contraria al donjuanismo como *Don Gil de las Calzas Verdes*, de Tirso de Molina, en la que la protagonista burlada adopta disfraz varonil y se desplaza a la capital para prevenir la burla de otra mujer y escarmentar al burlador, ésta se llame, precisamente, Juana.

5.1.2.- La focalización interna

Como se comentó al principio de este capítulo, la noción de focalización interna no es un sinónimo perfecto de la noción de *ver con* de Annette Kuhn. En ocasiones, el régimen de focalización interna se puede corresponder con elementos que permiten *ver detrás*. Esto sucede, principalmente, cuando se trata de relatos autobiográficos en primera persona y contados *a posteriori*, no mientras acontece un proceso de autodescubrimiento. En aquellos se recurre, a menudo, a la *voz over* del personaje que narrativiza su historia de vida, que la recuerda y reflexiona, como marca de la enunciación de que se está explorando su subjetividad. Tal instrumento narratológico es particularmente frecuente cuando la película quiere subrayar que adapta el testimonio escrito de una persona real, como sucede en *The Christine Jorgensen Story* (Irving Rapper, 1970) y en *Second Serve* (Anthony Page, 1986).

En relación con *Mi querida señorita*, la focalización interna en el relato entra en la categoría de *ver con*, en los puntos de autoexploración, cuestionamiento y autodescubrimiento del personaje, la mayoría realizados frente al espejo y que constituyen, tras los títulos de crédito, la segunda parte de ese álbum fotográfico todavía en curso de su evolución genérico-sexual. Que el espejo constituye un tropos fundamental en el corpus de autobiografías escritas *trans* para acceder a la disociación entre el género asignado y el deseado, y a las diferentes fases que experimentan sus protagonistas en el relato clásico de la transexualidad, ya lo señaló Jay Prosser (1998, pp. 99-103). Pero, según Carlos F. Heredero (1990, pp. 270-273), el motivo especular es también frecuente en la filmografía de José Luis Borau para representar a personajes “en busca de la identidad perdida o intentando recuperar una prestancia física que los ayude a mantener su moral interna, su propia autoestima” y, en particular, en *Mi querida señorita* se hace un uso reiterado de secuencias con “personajes mirándose al espejo tratando de encontrarse a sí mismos” (pp. 165-166). Se recorre, a continuación, la evolución iconográfica y en el orden secuencial de la evolución interna de Adela/Juan a través de su reflejo en el espejo:

- *Iconografía de disgusto, incongruencia e inseguridad ante la imagen reflejada*

Una de las iconografías más frecuentes para visualizar un conflicto con el género asignado es la de la aversión ante el reflejo que devuelve el espejo, con el que la persona no se reconoce ni identifica. En *Mi querida señorita*, tras el plano inicial de presentación (sec. 1) del vínculo y complicidad entre Adela e Isabel mostrándolas en un espejo ovalado y en la luna del armario (fig. 5.58), los siguientes planos en los que la señorita aparezca reflejada van a ser ilustrativos de la dificultad de Adela para encajar en la tipología de mujer en la que está encasillada. No es tanto un rechazo radical de la imagen espejada como la sensación de no encajar plenamente en ella. En la sec. 3 (fig. 5.59), Adela se mira en el retrovisor del coche mientras conduce con peineta y mantilla. La audiencia no ve el reflejo sino su reacción. Instintivamente, se juzga con un gesto de reprobación al no percibirse como la respetable señorita de provincias que pretende ser, sino en su incapacidad grotesca para ajustarse a esa apariencia simultaneando la etiqueta piadosa femenina (mantilla y peineta) con la conducción, una acción todavía juzgada masculina a comienzos de los años 1970 entre los círculos más tradicionales⁴⁵⁸.

⁴⁵⁸ La asociación entre conducción y masculinidad persiste como estereotipo de género. Se utiliza en la secuencia de apertura de *Tomboy* (*Tomboy*, Céline Sciamma, 2011) para contribuir a la credibilidad de la masculinidad del

Los planos de espejo sucesivos son aún más convincentes del contraste entre la imagen genérica de Adela de cara al exterior y la que le devuelve el espejo. La sec. 15 (fig. 5.60) muestra a la señorita en bata examinándose con gestos cuidadosos en el espejo de su habitación antes de pasar a asearse en el cuarto de baño. Encerrada allí, en la sec. 19 (fig. 5.61), se enjabona la cara y empieza a afeitarse ante otro espejo con expresión si no completamente ajena, al menos resignada a la incongruencia de esta acción con los estereotipos de género femeninos. El plano remite a la iconografía de la mujer barbuda (Pedraza 2009, pp. 31-34)⁴⁵⁹, es decir, a mostrar un personaje vestido como mujer pero con las facciones del rostro y la barba de un hombre que mira frontalmente o de soslayo a la audiencia, y quizá se pueda asociar a la imaginería devota de mujeres santas que se virilizan para evitar el matrimonio⁴⁶⁰. Para conjurar la ansiedad que la imagen ambigua puede generar no sólo en el propio personaje sino también en parte de la audiencia de la época, el filme recurre a un toque de irrisión: el de Adela retirándose la espuma de afeitar que le cubría los labios con un gesto afeminado.

Funcionando asimismo como reflejo especular, la fotografía del periódico en la que Adela hace el saque inaugural del club deportivo insiste en la incongruencia entre la deferencia y honor a una dama y la agresiva fisicidad con que ejecuta la acción, cercana a estereotipos viriles de género.

En la sec. 31 (fig. 5.62), reemerge la inseguridad del personaje ante la imagen reflejada cuando Adela se observa, preocupada, en la luna del armario mientras se prepara para la cita con Santiago, dudando de poder construir la imagen de mujer que se espera de ella y de que ese sea el papel que le corresponde.

- *Iconografía de la discordancia de la imagen deseada, y de su materialización*

Más frecuente que la iconografía de rechazo e inseguridad ante el reflejo especular descrita en el epígrafe anterior es otra iconografía que lo potencia, en la que la persona disconforme con el género que le fue asignado al nacer ve, sobre el cristal, su imagen según el género deseado. Esta tipología iconográfica se observa en multitud de materiales gráficos de la cultura popular, como los que ilustran la contraportada de la versión inglesa de la autobiografía de Lili Elbe: *Man into Woman*, editada por Niels Hoyer, y el cartel del filme *I Want What I Want* (John Dexter, 1972) (fig 5.63).

En *Mi querida señorita*, dicha iconografía se ha plasmado conectando dos imágenes separadas por varias secuencias, en lo que supone una sofisticada articulación visual. Adela,

niño *trans* al que su padre le enseña cómo manejar el volante del coche, antes de que la audiencia conozca su género femenino de asignación.

⁴⁵⁹ En el cine español se ha plasmado la iconografía de la mujer barbuda en otras comedias de los años 1970: en *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973), un castigo infantil traumatiza al protagonista y le hace asociar a las mujeres que le atraen con *La mujer barbuda* (1631) de José de Ribera, y en *Una pareja distinta* (José María Forqué, 1974), una mujer barbuda convive con un payaso travestido e intentan dejar de ser fenómenos de circo y vodevil para llevar una vida corriente. En ambos filmes, las cuestiones de género y la virilización de los personajes femeninos se tratan superficialmente y parece preocupar más la sexualidad equívoca que pueden generar en los personajes masculinos.

⁴⁶⁰ En dos de las localizaciones gallegas en que se rodó *Mi querida señorita*: Bayona y Tuy, hay templos donde se rinde culto a Santa Librada, a menudo asimilada con Santa Wilgefortis quien, como indica Pilar Pedraza (2009, p. 28), para deshacer el matrimonio concertado por su padre pidió a Dios que la hiciera repugnante a ojos de su pretendiente. Su súplica fue escuchada y le creció barba, con lo que se deshizo el plan de enlace conyugal y, en castigo por su resistencia, fue crucificada.

cuando recibe el diagnóstico del médico de Zaragoza de que es un hombre (en primer plano, cerrando la sec. 37) mira frontalmente (fig. 5.64). Lo que podría estar vislumbrando anticipadamente es el contraplano de su imagen masculina, que no se muestra hasta la sec. 43, a igual escala de plano y reflejada en el espejo de la pensión (fig. 5.65), tras una serie de secuencias intermedias (38-43) en las que el personaje aparecía de espaldas sin mostrar su rostro. Esta sensación de que el plano frontal de Adela remite al reflejo de Juan en la superficie vítrea queda reforzada por la irrupción de una mano todavía femenina en su manicura y en la sortija que la adorna, con la que se acaricia el bigote examinando esa nueva apariencia viril⁴⁶¹.

Pero si este reflejo muestra la imagen ideal masculina de Adela y su género *verdadero*, al mismo tiempo materializa su reasignación en un prodigioso ejercicio de síntesis narrativa que condensa el lacaniano estadio del espejo de delimitación individual y autorreconocimiento (mano que palpa los caracteres masculinos del rostro) con la althusseriana interpelación a salir del encierro especular y ejercer como hombre en la sociedad. En efecto, el reflejo en primer plano de Juan en el espejo se encadena en continuidad y sin transición con la sec. 44 de modo que, en la misma posición y ubicación, el personaje pasa del interior del espejo a estar efectivamente presente respondiendo a un interrogatorio de identificación formulado por una voz fuera de plano. Su rostro inscrito frontalmente sobre un fondo blanco durante la interpelación recuerda a la codificación de las fotos en los documentos oficiales de identidad y en las detenciones policiales (Gutiérrez Albilla 2015, p. 36). Al llegar a la pregunta sobre su sexo, la voz acusmática no espera, como en las otras preguntas, a que Juan responda, sino que le asigna el sexo que le presupone: varón. Quedan suprimidas, de este modo, las reminiscencias de interpelación femenina de la sec. 39, en la que Juan aún de espaldas se había sentido apelado al escuchar al mozo de la estación de tren gritar “señorita” a una transeúnte (sin reaccionar igual cuando se le había llamado “señor”) y se había detenido ante el cartel de la “Asociación católica de orientación a la mujer”.

Sin tratarse de espejos propiamente dichos, los escaparates comerciales, con sus maniqués de género opuesto, han cumplido semejante función especular y han plasmado la disforia entre el género en que viven socialmente los personajes y el género que sienten como propio, en el que desean que transcurra su existencia en sociedad. Así, el primer plano de *The Christine Jorgensen Story* muestra al pequeño George Jorgensen mirando absorto la muñeca de una tienda de juguetes, un doble que encarna y preludia su yo femenino; e insistentes planos de *Glen or Glenda* (Ed Wood, 1953), muestran a Glen travestido caminando por las calles de su ciudad e intentando emular/ adquirir las posiciones y vestimentas de los maniqués en el escaparate de una tienda de ropa de mujer.

La imagen especular del género sentido, sin embargo, no necesariamente tiene que inscribirse sobre vidrio. Puede catalizarse a través de las representaciones pictóricas que Gerda hace de su marido Einar en una identidad de género alternativa, Lili, construyéndola e insuflándole vida a modo de Pigmalión en *La chica danesa* (*The Danish Girl*, Tom Hooper, 2015). Otros reflejos especulares del imaginario de personajes trans son sus fantasías –dormidxs o soñando despiertxs- de desdoblamiento y de un mundo alternativo que, según Miller (2012, pp. 221-224), sirven de refugio a lxs protagonistas de *Boys Don’t Cry* y *Mi vida en rosa* (*Ma*

⁴⁶¹ Este plano es leído por Gutiérrez Albilla (2015, p. 36) como una imagen de género híbrido, donde lo femenino todavía pesa en la nueva identidad social masculina de Juan.

Vie en rose, Alain Berliner, 1997) al no ser aceptadxs. También las ensoñaciones musicales de Marieta en *20 cm* (Ramón Salazar, 2003), las recreaciones por el prisionero Molina de historias filmicas de *glamour* y sofisticación interpretadas por Sonia Braga en *El beso de la mujer araña* (*Kiss of the Spider Woman/ O beijo da mulher aranha*, Héctor Babenco, 1985), y las apariciones fantasmagóricas del fallecido Orlando ante su novia Marina, teñidas de duelo y de atmósferas rojizas, en *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017).

En un filme ilustrativo del discurso militante *intersex* como *Both*, las imágenes mentales y subjetivas del personaje no son las de su género deseado (como en muchos filmes de temática trans) sino recuerdos, ensoñaciones, actos fallidos y reflexiones necesarias para el autodescubrimiento y exploración de las partes de su cuerpo que han sido corregidas y ocultadas desde sus primera infancia y que han dado pie a una reasignación de género de la que tampoco había recibido información.

- *Iconografía de la indefinición en un género*

En *Mi querida señorita*, en los primeros tiempos de Juan en Madrid tras pasar por una reasignación quirúrgica en el género masculino, el reflejo cobra otro valor semántico que ya no es de discordancia, sino de una identidad de género incompleta, inacabada, pendiente de consolidarse. Esto queda plasmado en un plano de la sec. 45 (fig. 5.66) en el que en un escaparate de una tienda de comestibles hay un letrero anunciando que “Se necesita chico” y en el espejo de al lado se refleja borroso el rostro de Juan, haciendo dudar de que su imagen pueda corresponderse plenamente con la del chico requerido por el anuncio.

- *Iconografías de ruptura y del imposible retorno*

En el tratamiento visual del reflejo se anula el refugio y/o encierro especular al poner término a la escisión entre género asignado y género deseado, y renunciar a que la imagen sea sólo un reflejo. Esto es particularmente apreciable en la sec. 68B de *Mi querida señorita*. Tras haber visto el torso de Juan reflejado en la luna del armario de su habitación⁴⁶² mientras el

⁴⁶² Al realizarse *Mi querida señorita* en 1971, con las normas de censura de 1963 aún vigentes que prohibían la desnudez, era impensable un uso argumental del reflejo especular para revelar más extensamente su cuerpo y mostrar la genitalidad masculina en pantalla. Existe un debate en torno a la mostración o no de los genitales en relatos cinematográficos sobre las vivencias de personas *trans* e intersexuales. Jack Halberstam (2004, pp. 49-69) expone que para personajes fílmicos como Dil (Jaye Davidson) en *Juego de lágrimas* y Brandon (Hilary Swank) en *Boys Don't Cry* la exhibición de genitales que contradicen su género deseado deslegitima y dificulta la aceptación de su subjetividad. Distinto sería que los genitales, en vez de desmentir el género aparente, sirvan para ampliar los márgenes corporales de las masculinidades y feminidades haciéndolos más plurales (aceptando la realidad femenina de las mujeres *trans* y la masculina de los hombres *trans* que deciden no operarse o que no lo han hecho todavía), para mostrar un cuerpo transexual en transición que resulta creíble en el género deseado pero sin que esté fetichizado ni diluya su diferencia con el de sus congéneres cisgénero (en Prosser 1998, pp. 230-234 se muestran fotografías de Loren Cameron y Del Lagrace Volcano que logran este tipo de representación), o para celebrar el pleno encaje de la persona *trans* en el género deseado tras la reasignación quirúrgica, como en el desnudo frontal de Bibiana Fernández en *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993). O que, como en un plano de *Una mujer fantástica*, Marina Vidal (Daniela Vega) se muestre desnuda tapando el pubis con un espejo que refleja su rostro y que indica que el género no depende de los genitales sino de la subjetividad individual.

En los filmes influidos por el ideario *intersex* –como *XXY* y *El último verano de la boyita*– se toma partido por evitar la exposición genital, en razón de dos reivindicaciones políticas: la de evitar la fetichización sensacionalista y pornográfica de genitales ambiguos, y la de promover prácticas médicas que no conlleven un abuso en el examen y exhibición genital de menores intersexuales.

médico forense le hacía un examen físico, el personaje da la espalda a su reflejo una vez que el facultativo se retira para que pueda vestirse con más intimidad (fig. 5.67). El espejo, elemento central en las dudas y escrutinio del personaje sobre su propio género, queda inutilizado y la cuestión solventada, fijada simbólicamente sin que tenga que seguir explorando en su imaginario⁴⁶³. En el plano siguiente en el comedor, el médico forense, el testigo y Juan firman el informe de la inspección. Los distintos espejos de la estancia resultan igualmente inservibles, pues están tapados con una gasa traslúcida (fig. 5.68) no sólo por el traslado definitivo del personaje a Madrid, sino también por la mudanza anatómica oficial que pone término al estado de contradicción con el reflejo especular.

Otros filmes coetáneos anulan el simbolismo disfórico del espejo de manera más radical y violenta. En *I Want What I Want*, la reacción de pánico transfóbico del pretendiente de la protagonista *trans* al palpar sus genitales masculinos resulta en una agresión. En el curso de la misma, la golpea y tira al suelo arrastrando consigo un espejo de la habitación, que se hace añicos. La subjetividad femenina de la protagonista queda tan rota como el espejo. Sin resignarse a la anulación de su imaginario y pretendiendo revertir en dirección contraria el encasillamiento de género, procede a automutilarse sexualmente con uno de los afilados trozos de vidrio que hay por tierra. Este plano encadena con la secuencia siguiente en la que la protagonista yace en una cama de hospital no sólo tras haber recibido auxilio médico por la castración que se ha infligido, sino un año después, cuando ya ha pasado exitosamente por la cirugía de reasignación genital⁴⁶⁴. Aunque esta resolución tiene un carácter excesivamente tremendista y engañoso por incitar a relativizar el riesgo de un acto que puede tener consecuencias nefastas, la automutilación se presenta como una fatídica reacción desesperada a la que han recurrido algunas personas *trans* empujadas por el sufrimiento que generan las rígidas imposiciones sociales frente a la modificación voluntaria de género y por el rechazo de quienes les rodean.

Frente a la iconografía del espejo tapado o roto, que pone término a la disociación entre el cuerpo asignado y el cuerpo reflejado ideal para consolidar una reasignación definitiva, en *Mi querida señorita* se aprecia también una iconografía de arrepentimiento y de imposible vuelta atrás. Sucede en la sec. 83 cuando, deprimido por haber sido incapaz de mantener relaciones sexuales con Feli y tras caminar de madrugada sin rumbo por las calles de Madrid, Juan mira añorante el maniquí con peineta y mantilla en el escaparate de una tienda, con nostalgia de la tranquilidad de su vida pasada como Adela. Este plano contiene dos capas simultáneas y coexistentes. La primera sería de reversión y retroceso. Se produce un nuevo desmembramiento entre el género asignado y el deseado pero ahora queriendo regresar a su situación femenina inicial, con el escaparate como barrera que le impide recuperar la feminidad tradicional cuyo modelo había seguido durante 43 años y que le atrapa en su nueva identidad masculina. La segunda capa de interpretación viene dada por el hecho de que el plano muestra el cuerpo material de Juan por mediación de la superficie acristalada del escaparate. En el plano

⁴⁶³ Cabría preguntarse si la localización de la secuencia del examen forense y confirmación legal de su identidad masculina justo después de su fallido disfraz femenino para retirar su dinero de la Caja de Ahorros no permitiría considerar esta acción como un rito de paso para confirmar su masculinidad. La importancia del travestismo en ritos de paso de distintas culturas ha sido señalada en Gutiérrez Usillos 2017, pp. 294-295.

⁴⁶⁴ El motivo de la automutilación es un tropo de la autobiografía transexual que indica el intento de librarse del género impuesto, que el sujeto no siente como propio, como señala Jay Prosser (1998, pp. 73-74).

(fig. 5.69), su reflejo se superpone sobre el maniquí que se transparenta detrás del cristal formando una imagen andrógina y exponiendo una identificación de género híbrida, que no es completamente masculina, en la que todavía pesa lo femenino, como también ha señalado Julian Daniel Gutiérrez Albilla (2015, p. 38). En realidad, la imagen masculina queda contenida dentro de la silueta negra del vestido femenino. En el contraplano (fig. 5.70), se ve a Juan desde dentro del escaparate, detrás de la barrera acristalada, y es el maniquí femenino el que se refleja, reiterando la imagen andrógina.

Consciente o inconscientemente, o quizá por azar, este reflejo de Juan sobre el cristal del escaparate se parece formalmente a un plano de *Atormentada* (*Under Capricorn*, Alfred Hitchcock, 1949) en el que el personaje de Michael Wilding se quita su chaqueta negra y lo pone detrás del batiente vítreo de una puerta exterior para que el personaje de Ingrid Bergman pueda verse reflejado; y recuerda en su contenido a otro plano hichcockiano, esta vez de *Yo confieso* (*I Confess*, 1953), en el que el sacerdote interpretado por Montgomery Clift, antes de acudir a la comisaría, observa un escaparate con ropa civil de hombre expuesta en vertical, quizá añorando ser un seglar para no estar sometido al secreto de confesión y evitar que le inculpen por un asesinato que no ha cometido.

Los planos especulares analizados hasta aquí suponen una vía de acceso a la subjetividad de Adela/ Juan. Cabría completar la serie de imágenes especulares con dos planos -el que abre el filme tras los títulos de crédito y el que lo cierra- que versan sobre la relación amorosa entre Adela/Juan e Isabel. En el primero, el reflejo del espejo muestra a Adela y, enseguida, a Isabel ofreciéndole por detrás un clavel (fig. 5.71), atributo iconográfico para indicar el sentimiento amoroso con una larga tradición en la temática cinematográfica del disfraz sexual⁴⁶⁵. Es una imagen clave del vínculo implícito entre ambas que, como hábilmente reconoció Norberto Alcover (en Pérez Gómez 1973c, p. 155), tiene su plano paralelo, prescindiendo de la “mediación del espejo” en el beso final de Juan e Isabel (fig. 5.72), mostrando que ese amor antes únicamente posible en el imaginario ha pasado a materializarse, a ser realizable.

5.2.- ESTRUCTURA NARRATIVA

Mi querida señorita combina una estructura narrativa doble. Por un lado, es una estructura lineal: el proceso de toma de conciencia por una mujer de que es un hombre y su progresiva adaptación a las exigencias de este género. Por otro, se plantea una estructura circular: con una situación inicial en un marco social de género femenino, su sustitución por un encuadre social masculino y, finalmente, con la recuperación parcial de algunos parámetros de su género femenino.

Para comprender el valor semántico de esta doble estructura narrativa conviene establecer previamente una clasificación de los filmes focalizados en la identidad, transición y/o reasignación sexual de personajes *trans* e intersexuales distinguiendo tres líneas: a) la adaptación de autobiografías y testimonios en primera persona, b) la ficcionalización de sucesos trágicos difundidos por los medios de comunicación y c) los relatos ilustrativos, cuyas tramas

⁴⁶⁵ El clavel está presente en la secuencia de la actuación de Marlene Dietrich en *Marruecos* (*Morocco*, Josef von Sternberg, 1931), en la escena del tango entre Daphne (Jack Lemmon) y Osgood (Joe E. Brown) en *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959), y en otra actuación de ¿Victor o Victoria? (*Victor/Victoria*, Blake Edwards, 1982).

de ficción, pese a no citar o no ajustarse explícita o completamente a una historia de vida en concreto, parecen haberse documentado o inspirado en vivencias y narrativas *trans* e *intersex*.

En el primer grupo, el de las autobiografías y testimonios en primera persona, existen numerosas adaptaciones cinematográficas de publicaciones editoriales. *Mystère Alexina* (René Féret, 1985) se basa en las memorias de una persona intersexual en Francia en el S.XIX: Herculine/Abel Barbin, reeditadas por Michel Foucault⁴⁶⁶. Más larga es la lista de transposiciones o películas inspiradas en vivencias relatadas por personas *trans*: *The Christine Jorgensen Story* (Irving Rapper, 1970), sobre la vida de la primera mujer *trans* con gran trascendencia mediática en Estados Unidos; *Second Serve* (Anthony Page, 1986), sobre el libro homónimo de la doctora y tenista Renée Richards; *Princesa* (Henrique Goldman, 2001), sobre la brasileña Fernanda Farias de Albuquerque, que sobrevivió ejerciendo la prostitución en Italia desde finales de los años 1980 y que escribió sus memorias en prisión en colaboración con Maurizio Jannelli, miembro de las Brigadas Rojas; o *La chica danesa* (*The Danish Girl*, Tom Hooper, 2015) que, a pesar de basarse en la novela de David Ebershof de 2000, se hace eco al igual que ésta del anecdotario vital de Lili Elbe, reconstruido en la autobiografía semiapócrifa *Man into Woman* (2004[1933]), editada por Niels Hoyer. A pesar de que el material literario de partida de todos estos filmes sea autobiográfico, su fidelidad a la versión expresada de vivencias reales suele ser relativa al estar mediado por coescritores y editores, y la voz de la persona *trans* suele llegar transformada también por los creadores cinematográficos que, casi siempre, suavizan, reestructuran, condensan y mantienen sólo algunas anécdotas de sus historias de vida.

El segundo grupo de filmes focalizados, que ficcionaliza sucesos trágicos de notable impacto y reverberación mediática, reconstruye fallidas intervenciones quirúrgicas y violentos asesinatos, aunque también puede reducir la cosificación y distanciamiento sensacionalista respecto a las personas *trans* con una subjetivización carismática. En la cinematografía española el ejemplo paradigmático sería *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977), que tendría su punto de partida en una noticia de *Le Nouvel Observateur* sobre el fallecimiento de una mujer transexual belga por una embolia pulmonar derivada de la operación de reasignación genital (Álvares y Frías, 1991, p. 103). Por sus concomitancias con la trama fílmica y por declaraciones de Vicente Aranda⁴⁶⁷, quizá se trate del reportaje aparecido en esa cabecera francesa el 9 de junio de 1969 (pp. 26-29), sobre la muerte en Bruselas de una joven transexual, Peggy Wijnen, cuyo deceso suscitó un debate jurídico en Bélgica en torno a si la transexualidad es una manifestación clínica diferenciada de la homosexualidad y si, en consecuencia, la cirugía

⁴⁶⁶ Aquí se cita únicamente cine de ficción basado en autobiografías de personas intersexuales y, por tanto, con un componente documental que puede estar más o menos fantaseado respecto al texto escrito. Sin embargo, existe un cine documental que, en sí mismo, constituye un diario, entrevista o autobiografía fílmica de personas intersexuales como *Orchids: My Intersex Adventure* (Phoebe Hart, 2010) y *Tintenfischalarm / Octopus Alarm* (Elisabeth Scharang, 2005).

⁴⁶⁷ Concretamente la siguiente declaración de Vicente Aranda en el dossier de prensa de *Cambio de sexo* (FE signatura G-8248):

“- ¿Cómo nació la idea de esta película?

- De una noticia de prensa. Contaba el caso de un transexual belga que murió después de la operación, aunque, al parecer, por causas que pueden darse en cualquier tipo de intervención quirúrgica. Era noticia porque, este hecho –el de la muerte- había provocado una acción judicial. La noticia apareció hace 8 años y, en aquel momento, según parece, la operación de cambio de sexo –legalmente castración- estaba penada en Bélgica, como lo está todavía hoy en España.”

transexual es una medida terapéutica necesaria para el bienestar de los pacientes dentro de las excepciones legales vigentes para facultativos médicos en el ejercicio de su profesión o si se trata de un delito de lesiones punible. El cine español volvió a tratar un trágico suceso en *El Transexual* (José Jara, 1977), inspirado en los reportajes para *Diario 16* (entre el 2 de noviembre y el 1 de diciembre de 1976) del periodista Fernando Gracia sobre la muerte de Lorena Capelli, una artista de cabaré brasileña residente en Barcelona, tras una vaginoplastia realizada clandestinamente en esta ciudad.

A diferencia del enfoque clínico de los sucesos tratados en la cinematografía española de los años 1970, los sucesos denunciados en la cinematografía y en el audiovisual estadounidense son, principalmente, asesinatos transfóbicos: en *Boys Don't Cry* (*Boys Don't Cry*, Kimberly Peirce, 1999), el del joven *trans* Brandon Teena; en *A Girl Like Me: The Gwen Araujo's Story* (Agnieszka Holland, 2006), el de una adolescente latina; y en *La novia de un soldado* (*Soldier's Girl*, Frank Pierson, 2003), el de un militar a manos de un compañero de cuartel tras haber iniciado una relación sentimental con una mujer *trans*, Calpernia Addams.

Tampoco la ficcionalización de sucesos escapa a tergiversaciones y distorsiones en el desarrollo de los hechos⁴⁶⁸ si bien, en algunos casos, dichos largometrajes coexisten con documentales que reconstruyen esos mismos sucesos basándose en testimonios de quienes los presenciaron y vivieron, como *The Brandon Teena Story* (Susan Muska y Gréta Olafsdóttir, 1998).

En el tercer grupo, el de los relatos ilustrativos, cabe situar películas en cuya preparación y guión se afirma haber tenido en cuenta testimonios directos de personas *trans* e intersexuales y de especialistas clínicos, y que a veces contienen incluso una implicación personal del equipo creador sin ser una transposición literal de sus vivencias y sentimientos. Así sucedería en argumentos influidos por el movimiento *intersex* como el de *Both* (Lisset Barcellos, 2004), cuya directora simpatizó con reivindicaciones de la Intersex Society of North America (ISNA) contra la reasignación quirúrgica temprana de menores intersexuales⁴⁶⁹, y el de *XXY* (Lucía Puenzo, 2007), que aunque adapta el cuento *Cinismo* del marido de la directora, Sergio Bizzio, es fruto también de contactos con activistas intersexuales, con sus familias y con médicos (Wejman 2007, p. 30). Sobre vivencias *trans*, *La tercera luna* (Gregorio Almendros, 1984) retrata el medio del espectáculo en el barrio chino barcelonés contando en su elenco con artistas de la vida real (Pierrot 2006); *Mi vida en rosa* (*Ma vie en rose*, Alain Berliner, 1997) toma como punto de partida sentimientos infantiles de su guionista Chris Vander Stappen (Riding 1997); *Transamérica* (*Transamerica*, Duncan Tucker, 2005), según declaraciones de su realizador en el dossier de prensa (s. a. Transamerica), desarrolló la trama influido por conversaciones con varias mujeres transexuales; y *Laurence Anyways* (*Laurence Anyways*, Xavier Dolan, 2012), se inspira en la historia de vida de Luce Baillargé quien, antes de su reasignación de género, fue esposo de la productora de la película, Lyse Lafontaine (Petrowski 2017).

⁴⁶⁸ *Cambio de sexo* construye un final feliz que no era el inicialmente previsto ni el del artículo periodístico que inspiró el guión (Álvares y Frías, 1991, pp. 109-110). Kimberly Peirce modifica igualmente las circunstancias que rodean el asesinato de Brandon Teena en *Boys Don't Cry* (Halberstam 2004, pp. 63-64).

⁴⁶⁹ Véase <http://www.isna.org/node/27> con la mención al testimonio de Lisset Barcellos en el dossier informativo que ISNA entregó en 1998 al Tribunal Supremo de Colombia mientras este deliberaba sobre la restricción de las reasignaciones quirúrgicas en menores intersexuales.

Los relatos ilustrativos, al no reivindicar una historia de vida concreta y declararse completamente ficcionales a pesar de haberse documentado y de buscar una verosimilitud, a pesar de permitir el reconocimiento de historias reales sin ser su transcripción y a pesar de comprometerse con reivindicaciones políticas en materia de género y sexualidad; se liberan de las acusaciones de traición a un referente que conllevan las modificaciones sustanciales e injustificadas de autobiografías y noticias de prensa.

Mi querida señorita podría clasificarse como relato ilustrativo, ya que sus creadores afirmaban haber leído y consultado a especialistas en relación a casos reales (Armiñán 1972, pp. 8-9). En el capítulo 1.3 de esta tesis, se relata que los críticos de prensa habían relacionado su argumento con casos reales cuya descripción recordaba los de Jordi Torremadé, Julia Fernández y Miguel Pla, en España; los de Michael Dillon y Roberta Cowell, en Reino Unido; o incluso el de Coccinelle, en Francia. En ese mismo epígrafe, se confirmaba esta hipótesis al haber recopilado sus dos creadores, Jaime de Armiñán y José Luis Borau, con el transcurso de los años, documentación de historias de vida que consideraban semejantes a la de Adela/ Juan. Borau había comprado en Chicago *Emergence: a Transsexual Autobiography* (1977), escrita por Mario Martino y Harriett, sobre la vida de un hombre *trans*, su infancia y juventud femenina, y su proceso de transición y de reasignación. Jaime de Armiñán había guardado en el ejemplar que utilizó como guión de rodaje de la película un reportaje sobre el deportista de la antigua RDA Andreas Krieger, cuyo cuerpo se había virilizado por el dopaje tras años de entrenamiento y competición como lanzadora de peso de alto nivel (Buezo 2003, p. 195). Asimismo, reforzaba su carácter ilustrativo un anecdotario de espectadores que habrían visto su propia circunstancia o la de un familiar reflejadas en la película, y que creían que sus apoyos clínicos y jurídicos habían vulnerado el secreto profesional, estando dispuestos a emprender acciones legales contra ellos y los promotores del filme. Armiñán (en Bugarin 1972, p. 28) señala que:

La productora [de Borau] recibió una carta de un señor indignadísimo que, por lo visto, estaba en el mismo caso, y que decía que el médico que le transformó su fisiología le había hecho traición al delatar su caso, que nos iba a demandar a todos cuantos habíamos intervenido en la cinta. Luego no pasó nada.

Sobre una proyección posterior el cineasta (en Gregori 2009a, p. 353) refiere que ha “visto salirse en Nápoles a gente del cine [en que se proyectaba *Mi querida señorita*] porque tenían muy cerca un caso similar.”. En esta misma línea, Carlos F. Heredero, en su monografía sobre José Luis Borau (1990, p. 286) ha consignado una tercera reacción de un espectador que habría creído ver su historia vital trasladada a la pantalla:

Tras la exhibición pública de *Mi querida señorita*, un auxiliar del hospital de la Cruz Roja desvela a una hermana de Jaime Chávarri (que trabaja allí) su identidad con el caso de Adela y comenta que está pensando en denunciar a su propio abogado, creyendo que ha sido éste quien ha contado su historia a los autores del film, puesto que también a él lo echaron de una pensión al ser descubiertas sus antiguas ropas de mujer.

Teniendo en cuenta la clasificación propuesta de *Mi querida señorita* como relato ilustrativo y su ya citada estructura narrativa doble –lineal y circular- es posible identificar vínculos intertextuales en la película. En su hilo narrativo lineal, de evolución social de mujer-

a-hombre, subyace un fondo esencialista, de una identidad genérico-sexual masculina oculta bajo la apariencia femenina. Esta argumentación se corresponde bien tanto con la lógica del discurso del *sexo verdadero* aplicada a la intersexualidad (Foucault 2014[1980], pp. 9-21) como con la lógica de la “narrativa clásica de la transexualidad” (Prosser 1998, pp. 99-134).

Lo que Foucault denomina “discurso del *sexo verdadero*” se corresponde con la narrativa dominante en la “era de las gónadas” (Dreger 1999[1998], pp. 5-22), es decir, en la que se establece un criterio médico para determinar el sexo basado en las glándulas sexuales, el cual puede suponer una reasignación quirúrgica y legal realizada de forma voluntaria o forzosa, a una persona socialmente adaptada en un género pero en la que sus genitales ambiguos o en contradicción con la funcionalidad de sus gónadas sirven como justificación para que, desde entonces, viva en el género contrario. Podría hacerse una lectura de este tipo en *Mi querida señorita*, siguiendo los paralelismos que Ana Hontanilla (2006, pp. 118-119) y el autor de esta tesis han percibido entre su argumento y el testimonio autobiográfico de Herculíne Barbin. En el discurso del *sexo verdadero*, una vez determinado científicamente el sexo *auténtico* hasta entonces escondido y que este lo ratifican instancias religiosas, clínicas y legales, no cabe marcha atrás, sino un perfeccionamiento lineal del encaje en él.

Del carácter lineal y aparentemente unidireccional, siguiendo la “narrativa clásica de la transexualidad” desde un enfoque simplificado⁴⁷⁰, da cuenta la progresión fotográfica de los títulos de crédito y su continuación en los reflejos especulares del personaje, siempre de mujer a hombre y tendentes a liberar la masculinidad aprisionada del personaje⁴⁷¹, descritos en las páginas precedentes.

Ahora bien, durante toda la segunda mitad del relato la lógica circular convive con la lógica lineal y de ella se pueden hacer varias lecturas. La primera de ellas sería una adscripción *avant la lettre* con discursos sobre géneros no unívocos y fluidos que hoy se identificarían como *queer*, y que no reprimen resquicios contradictorios de género tras la reasignación ni el retorno espectral de la pasada identidad femenina sino que los terminan reintegrando y revalorizando. La necesidad de Juan de recurrir a habilidades femeninas aprendidas en su anterior identidad social para sobrevivir, el atractivo para Isabel de todos aquellos detalles de Juan que le recuerdan a su señorita Adela, y la resolución de la película con la frase “¡Qué me va usted a contar, señorita!”, que significa la aceptación por parte tanto de Juan como de Isabel de la huella de Adela en sus vidas y en su relación, llevan a esta conclusión. Pero no es un caso único en la cinematografía española. *La tercera luna* (Gregorio Almendros, 1984) se cierra con la protagonista *trans* asumiendo *in extremis* que no es una mujer unívoca, sino que pertenece a un tercer género en el que tiene que conciliar su feminidad con el pasado masculino y la paternidad que ha estado negando desde que inició la transición y reasignación. De hecho, es la interpelación con su nombre masculino por parte de su hijo la que le salva cuando está a punto de suicidarse despeñándose en un acantilado por haber cometido incesto.

⁴⁷⁰ En realidad, la lógica lineal de la “narrativa clásica de la transexualidad”, más acentuada en el relato clínico, tendría en las autobiografías *trans* movimientos circulares simultáneos: la lógica de redención y restauración, la (re)construcción y revisión del relato de la transexualidad y de las propias vivencias, la reunión del pasado en un género con el presente en otro de la misma persona (Prosser 1998, pp. 99-134).

⁴⁷¹ La única excepción es el reflejo de Juan en el escaparate de la tienda de vestimenta piadosa femenina, que supone una regresión y un elemento circular.

Por último, aprovechando la contextualización de *Mi querida señorita* en relación a la tradición del disfraz varonil por Gwynne Edwards (1996, pp. 41-42), se ha reflexionado sobre otra posible lectura del filme, como reappropriación y reterritorialización de otra categoría supragenérica: la del disfraz sexual utilitario, ¿acaso no podría leerse la trama como la de una solterona interpretada por un actor que recurre al disfraz varonil para viajar de la provincia a la ciudad y reconquistar a su amor perdido hasta ser desenmascarada en la intimidad, pero no en sociedad, de modo que su atracción homoerótica sea posible en una sociedad represiva? El beso final del protagonista con Isabel, ¿acaso no puede leerse como subversión de la situación equívoca que, de breve apunte rápidamente descartado y fiado a las apariencias del disfraz en la tradición literaria y cinematográfica de la mujer vestida de hombre (Bravo Villasante 1976[1955], pp. 16, 107; Straayer 1995, pp. 410-414), se convierte en equívoco instaurado para durar?



Fig. 5.1.- Títulos de crédito. Retrato infantil de José Luis López Vázquez. ⁴⁷²

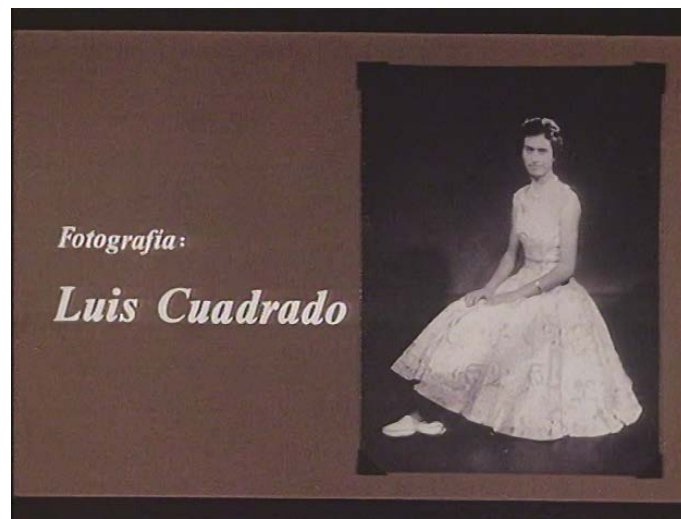


Fig. 5.2.- Títulos de crédito. Fotomontaje insertando el rostro lampiño de López Vázquez en fotografía antigua de figura femenina.



Fig. 5.3.- Títulos de crédito. Fotomontaje insertando el rostro lampiño de López Vázquez en fotografía antigua de figura femenina.



Fig. 5.4.- Imagen congelada de Adela ante el espejo. Transición de los títulos de crédito a la secuencia 1.



Fig.- 5.5.- Secuencia 69. Zoom de fotomontaje insertando el rostro lampiño de López Vázquez en fotografía antigua de figura femenina



Fig. 5.6.- Secuencia 69. Fotografía antigua a punto de ser desgarrada y quemada en la cocina de leña.

⁴⁷² Fuente de la Fig. 5.1 a la Fig. 5.72: Dvd *Mi querida señorita*. Ed. Gran Vía Musical de Ediciones, 2003.



Fig. 5.7.- Secuencia 18. Aparte teatral sobre el afeitado de Adela (plano de Isabel).



Fig. 5.8.- Secuencia 18. Aparte teatral sobre el afeitado de Adela (contraplano del florista).



Fig. 5.9.- Secuencia 19. Afeitado de Adela.



Fig. 5.10.- Secuencia 13. Saque inaugural del campo de fútbol por Adela.



Fig. 5.11.- Secuencia 14. Aparte teatral de soldado comentando la foto del periódico que ilustra el saque inaugural de Adela.



Fig. 5.12.- Secuencia 19. Isabel comenta la foto del periódico ante Adela.

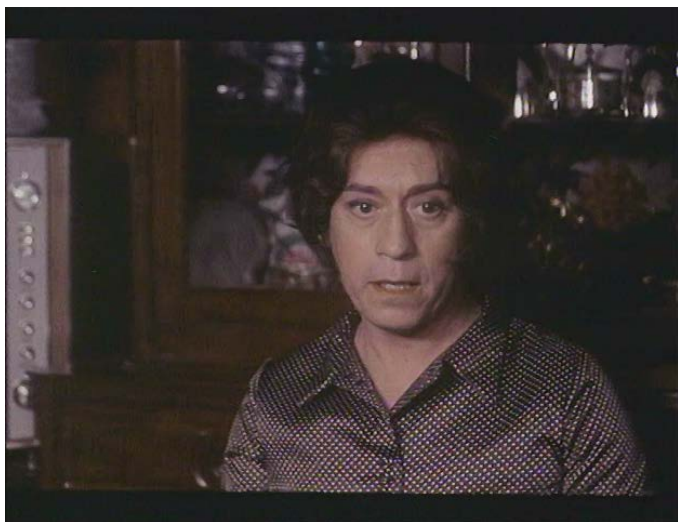


Fig. 5.13.- Secuencia 19. Adela ordenando a Isabel que se abroche el escote (plano de Adela).



Fig. 5.14.- Secuencia 19. Adela ordenando a Isabel que se abroche el escote (contraplano de Isabel).



Fig. 5.15.- Secuencia 34. Adela azotando a Isabel con los claveles (plano de Adela).



Fig. 5.16.- Secuencia 34. Adela azotando a Isabel con los claveles (contraplano de Isabel).



Fig. 5.17.- Secuencia 34. Adela mirando las piernas de Isabel.



Fig. 5.18.- Secuencia 34. Adela reprimiendo su mirada al sentarse de espaldas en la mecedora.



Fig. 5.19.- Secuencia 23. Plano-de-tres con las hijas de Santiago intimidando a Adela.



Fig. 5.20.- Secuencia 25. Plano-de-tres con dos muchachas que se burlan de cómo las mira Adela.



Fig. 5.21.- Secuencia 45. Plano-de-tres en que Juan por fin puede mirar libremente a dos muchachas.



Fig. 5.22.- Secuencia 45. Feli cruza el cuarto de Juan cuando ya está acostado.



Fig. 5.23.- Secuencia 45. Una mujer observa fijamente a Juan en el restaurante



Fig. 5.24.- Secuencia 45. Una mujer pilla a Juan mirándole las piernas mientras le sostiene la puerta de un taxi.



Fig. 5.25.- Secuencia 52. Isabel trabaja de camarera en una cafetería madrileña.



Fig. 5.27.- Secuencia 82. Feli y Juan en una habitación de alquiler por horas.



Fig. 5.29.- Secuencia 92. Juan e Isabel después de hacer el amor (contraplano de Isabel: “¡Qué me va usted a contar, señorita!”)



Fig. 5.26.- Secuencia 92. Isabel intenta infundir confianza al temeroso Juan.



Fig. 5.28.- Secuencia 92. Juan e Isabel después de hacer el amor (plano de Juan).



Fig. 5.30.- Secuencia 92. Juan e Isabel después de hacer el amor. Beso final.



Fig. 5.31.- Secuencia 5. Reencuentro de Santiago y Adela (plano de Santiago).



Fig. 5.32.- Secuencia 5. Reencuentro de Santiago y Adela (contraplano de Adela).



Fig. 5.33.- Secuencia 6. Santiago observando a Adela desde la ventana de su despacho.



Fig. 5.34.- Secuencia 68. Santiago observando a Juan disfrazado de Adela desde la ventana de su despacho.



Fig. 5.35.- Secuencia 9. Mirada excluida de Adela observando a Isabel y Víctor desde la galería acristalada.



Fig. 5.36.- Secuencia 45. Juan observa a una pareja mientras come un bocadillo en un banco.



Fig. 5.37.- Secuencia 39. Vías ferroviarias que se bifurcan.



Fig. 5.38.- Secuencia 39. Entrada del tren en la estación.



Fig. 5.39.- Secuencia 39. Pasajero masculino que baja del tren filmado de espaldas.



Fig. 5.40.- Secuencia 42. Chus abre la puerta de la pensión al pasajero filmado de espaldas.



Fig. 5.41.- Secuencia 39. El pasajero masculino filmado de espaldas rechaza al mozo que le llama "señor", pero se parará cuando ofrezca sus servicios a una "señorita".



Fig. 5.42.- El pasajero masculino filmado de espaldas se para ante el cartel de la "Asociación católica de orientación a la mujer".



Fig. 5.43.- Secuencia 53. Espionaje inadvertido de Chus y su tía a Juan. Chus despierta a su tía.



Fig. 5.44.- Secuencia 53. Espionaje inadvertido de Chus y su tía a Juan. Chus y su tía escuchan detrás de la puerta del cuarto de Juan.



Fig. 5.45.- Secuencia 53. Espionaje inadvertido de Chus y su tía a Juan, que cose sin sospechar que le escuchan tras la puerta.



Fig. 5.46.- Secuencia 64. Juan disfrazado de Adela esperando autorización para retirar sus depósitos bancarios.

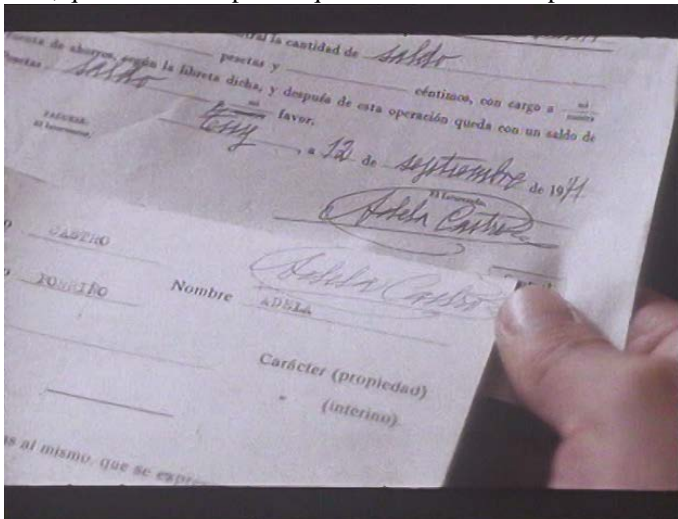


Fig. 5.47.- Secuencia 65. El empleado del banco compara la matriz firmada por Adela con la firma de Juan disfrazado de Adela.



Fig. 5.48.- Secuencia 67. El empleado convence a Juan disfrazado de Adela de que baje del taxi y le acompañe.



Fig. 5.49.- Secuencia 52. Isabel saluda a una clienta diciendo ¡Buenos días, señorita! y Juan teme que se lo diga a él.



Fig. 5.50.- Secuencia 58. Juan finge encontrarse por casualidad con Isabel en la estación de autobuses.



Fig. 5.51.- Secuencia 19. Adela come con deleite las magdalenas del paquete de Isabel.



Fig. 5.52.- Secuencia 59. Juan come con deleite las magdalenas del paquete de Isabel.



Fig. 5.53.- Secuencia 19. Isabel se muerde las uñas tras decir una inconveniencia a Adela.



Fig. 5.54.- Secuencia 92. Isabel se muerde las uñas tras decir una inconveniencia a Juan.



Fig. 5.55.- Secuencia 47. Juan enseña el carné de identidad de su supuesta *hermana* al sastre.



Fig. 5.56.- Secuencia 52. Tras recordar a Juan que se olvida el paquete por segunda vez, Isabel exclama: ¡Pero qué hombre...!



Fig. 5.57.- Secuencia 82. Feli exclama: ¡Vaya con Don Juan!.



Fig. 5.58.- Secuencia 1. Reflejo de Adela e Isabel en el espejo del armario.



Fig. 5.59.- Secuencia 3. Adela mirándose en el retrovisor del coche.



Fig. 5.60.- Secuencia 15. Reflejo de Adela en el espejo ovalado preparándose para su aseo diario.



Fig. 5.61.- Secuencia 19. Reflejo de Adela en el espejo del baño con la cara cubierta de espuma de afeitado.



Fig. 5.62.- Secuencia 31. Adela observándose en la luna del armario antes de la cita con Santiago.

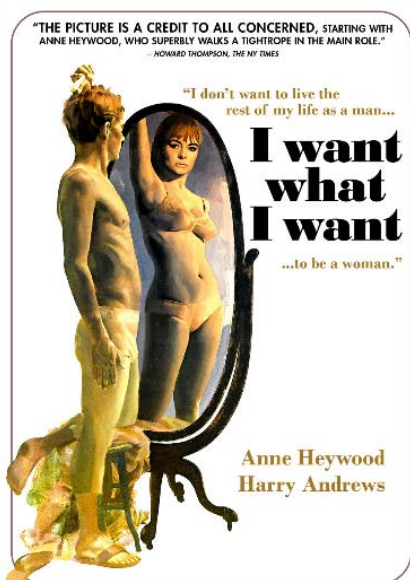


Fig. 5.63.- Carátula de dvd. *I Want What I Want* (John Dexter, 1971).



Fig. 5.64.- Secuencia 37. Primer plano de Adela tras recibir el diagnóstico médico.



Fig. 5.65.- Secuencia 43. Primer plano de Juan en el espejo de la habitación de la pensión.



Fig. 5.66.- Secuencia 45. Reflejo borroso de Juan en el espejo del escaparate de una tienda de comestibles.



Fig. 5.67.- Secuencia 68B. Después del examen del médico forense, Juan se viste dando la espalda al espejo.



Fig. 5.68.- Secuencia 68B. Juan firma el informe del médico forense en el salón. Los espejos están cubiertos con tul.



Fig. 5.69.- Secuencia 83. Juan mira los maniqués de una tienda de vestuario piadoso femenino (plano desde fuera del escaparate).



Fig. 5.70.- Secuencia 83. Juan mira los maniqués de una tienda de vestuario piadoso femenino (contraplano de dentro del escaparate).



Fig. 5.71.- Secuencia 1. Reflejo del espejo ovalado mostrando a Adela e Isabel.



Fig. 5.72.- Secuencia 92. Juan e Isabel besándose sin mediación del espejo.

PARTE III.- EL PARATEXTO GRÁFICO.

Capítulo 6.- La doble tradición gráfica de *Mi querida señorita*

En torno a la publicidad en imagen fija de *Mi querida señorita* se ha ido conformando una tradición iconográfica bicéfala que perdura hasta la actualidad. Los pilares en que se sustenta son el austero diseño del cartelista guipuzcoano Iván Zulueta, representando la fusión bisexuada de los lados femenino y masculino del personaje de Adela/Juan, interpretado por José Luis López Vázquez; y el diseño del pintor guadalajareño José Montalbán, que superpone en la frente del busto-retrato de Adela (López Vázquez) la efigie en miniatura del mismo actor caracterizado como Juan.

Coexistiendo con mayor frecuencia de la que *a priori* han reflejado testimonios y publicaciones escritas, ambas concepciones gráficas han conocido dos etapas diferenciadas. Una primera etapa durante la circulación comercial de estreno del filme en 1972-73, reestrenos entre 1972 y 1978 y reposición en 1978-80, con una visibilidad desigual de ambos diseños en los materiales publicitarios, descompensada con frecuencia en el estado español a favor del de Montalbán. Y una segunda etapa, con su uso como ilustración en publicaciones y catálogos, y en la edición y distribución de soportes videográficos y de disco óptico, que comienza a mediados de los años 1980 y perdura hasta la actualidad. En este último período, el diseño de Zulueta cobra mayor presencia, quizá debido al creciente prestigio de este creador, sin que desaparezca el diseño de Montalbán.

6.1.- MATERIALES GRÁFICOS DE MI QUERIDA SEÑORITA DURANTE LA FASE DE EXHIBICIÓN EN SALAS CINEMATOGRAFICAS ESPAÑOLAS (1972-80)

En este período, tanto los creadores del filme como críticos e historiadores han atribuido la marginación del diseño de Zulueta a una decisión de distribución. Así, aunque el restaurador cinematográfico Juan José Mendy -en aquel entonces en plantilla en El Imán S. A.- guarda un recuerdo vago de que “el primer cartel encargado directamente por Borau a Iván fue censurado”⁴⁷³, Armiñán afirmaba⁴⁷⁴ que a la distribuidora “no le gustó” el cartel de Zulueta y que los argumentos esgrimidos se basarían en que “el público no va a entender esto o no va a gustar o este cartel es confuso”. En similar dirección apuntaba Paula Ponga (1992, p. 111) al aducir que “la distribuidora de *Mi querida señorita* rechazó el cartel diseñado por Zulueta y optó por uno menos comprometido de cara a la censura, realizado por Montalbán, discípulo de Jano”. Ignacio Michelena (2016, p. 230) precisa a su vez que “los productores⁴⁷⁵ consideraron que la presentación del film con semejante cartel [el de Zulueta] resultaba apropiada para festivales internacionales, pero no para el mercado español, encargando para su exhibición nacional un nuevo afiche, más convencional, a otro diseñador [Montalbán]”.

⁴⁷³ Comunicación privada a este autor por correo electrónico (01/02/2018).

⁴⁷⁴ Comunicación privada a este autor en Madrid el 20/04/2010.

⁴⁷⁵ Se presupone que Ignacio Michelena se refiere a los coproductores y distribuidores de InCine, no a la productora El Imán S.A. de José Luis Borau, que había encargado el cartel a Iván Zulueta.

Los tres argumentos evocados: estandarización de criterios comerciales, autocensura para prevenir injerencias oficiales, y segregación entre materiales gráficos destinados al mercado interior (los de diseño más usual) y aquellos previstos para el mercado exterior y los circuitos profesionales (los más controvertidos e innovadores), resumen prácticas habituales del sector de distribución durante el período franquista que, ciertamente, estuvieron presentes en la trayectoria publicitaria de *Mi querida señorita*. Ahora bien, dejan inexploradas dos vías de estudio: la actitud discursiva de la censura respecto a los materiales gráficos de promoción de la película –particularmente, los propuestos por Zulueta-, y la posibilidad de que se destinase un tratamiento distinto al cartel del que se dio a otros materiales gráficos.

Sobre el dictamen de organismos públicos no se han localizado hasta el momento datos concluyentes que confirmen una censura oficial efectiva sobre el diseño de Zulueta⁴⁷⁶ pero, de la observación directa de los materiales gráficos, se infieren detalles que podrían sustentar intervenciones censoras o precauciones para evitarlas. Que el cartel de Zulueta y el de Montalbán tengan el mismo número de depósito legal indica, como se verá más adelante, la fácil sustitución de una versión por otra aunque no permita aseverar si el canje se debe a imposiciones de censura o a decisiones de distribución. Que algunas de las variantes de anuncios gráficos publicados en prensa dificulten adrede la visibilidad de la ilustración invita a pensar en tácticas de (auto)censura.

En cuanto a la otra vía inexplorada: la posible disociación entre el uso promocional del cartel y el de otros materiales gráficos, en ella se desvela que para reconstruir la historia de estos diseños no basta con estudiar el/los afiche/s de la película, como a menudo ha sido el caso, sino que habría que evaluar el conjunto de materiales publicitarios existentes (véase tabla 6.1.-). Entre ellos, los anuncios en prensa, que rara vez han sido objeto de estudio sistemático, y materiales que estaban cayendo en desuso a principios de los años 1970 por la crisis industrial del cine y por la generalización de una publicidad audiovisual sustentada en los avances o tráiler cinematográficos⁴⁷⁷. Entre los materiales publicitarios que habían iniciado un proceso de lenta y

⁴⁷⁶ En la gaveta con las fichas de catalogación de los expedientes de censura de publicidad de películas del AGA no figura la de *Mi querida señorita*. Si bien este expediente tuvo necesariamente que existir, por el momento no ha sido posible localizarlo. Este fondo administrativo no está catalogado en línea en PARES Portal de Archivos Españoles y las fichas hay que consultarlas *in situ*.

⁴⁷⁷ En FZ se conservan varias copias de una misma versión del tráiler de *Mi querida señorita*. La alusión en la locución del tráiler a premios (el Hugo de plata en el festival de Chicago de noviembre de 1972) y a reconocimientos (la nominación al Oscar de Hollywood formalizada el 13 de febrero de 1973) indican que se trata o bien de una variante modificada del tráiler original del estreno en febrero de 1972 o de una nueva versión, siendo quizá más probable la primera opción. En cualquier caso, las copias conservadas son más tardías, las marcas de fabricación Kodak de los bordes de la película sugieren su tiraje en 1975 o a inicios de 1976.

A pesar de que aún está pendiente un estudio sistemático del tráiler en España, el productor Antonio Cuevas (1976, pp. 261-263) y el animador y publicista Pablo Núñez (en Lloréns y Uris 2001) resumen escuetamente las prácticas al respecto. Es muy posible que la productora El Imán interviniese activamente en el guion y elaboración del tráiler aunque no se han hallado datos al respecto ni se sabe si recurrieron o no a los servicios de profesionales externos con experiencia en este tipo de publicidad.

La estructura narrativa del avance de *Mi querida señorita* es concéntrica, por capas. La capa exterior es la de la pregunta inicial que abre el tráiler, en vocativo, en torno a la identidad sexual de la audiencia, de integrantes de la sociedad actual -y, más en particular, del personaje-, y la respuesta conclusiva a esta cuestión médico-social cierra el tráiler. La segunda capa es una metáfora del tránsito de un género a otro al yuxtaponer o aproximar pareados en el montaje planos de Adela y de Juan con la máquina de coser. Dicha metáfora de la reasignación sexual separa, primero, la apertura del cuerpo del tráiler y, luego, en orden inverso, el cuerpo del tráiler de la conclusión. El núcleo central o cuerpo del tráiler consiste en la exposición del filme como docudrama, farsa y romance de iniciación sexual a través

progresiva obsolescencia se cuentan los programas de mano (Baena 2004, pp. 30, 32; Badía 2008, p. 14), las filminas (García-Rayó 2008, pp. 60-61) y, a excepción de la Gran Vía madrileña, los paneles en las fachadas de los locales de exhibición (Zarza 2010, pp. 106-146).

En los anuncios de *Mi querida señorita* incluidos en la prensa española se muestra un empleo de los diseños de Zulueta y Montalbán que no coincide con el estipulado para los carteles y las guías publicitarias. Más que hablar, como en estos últimos, de exclusión del diseño de Zulueta en el mercado interior y de su sustitución por el de Montalbán, los fotomontajes y dibujos a pluma⁴⁷⁸ en periódicos y revistas de alcance nacional, regional y local revelan modalidades de convivencia entre ambos y una utilización estratégica de cada diseño (véanse las tablas 6.2.-).

En relación a los materiales en vías de desaparición, no se tiene constancia de que se editasen programas de mano de *Mi querida señorita* aunque sí se hayan encontrado de películas coetáneas e incluso posteriores⁴⁷⁹ y se tenga constancia del particular éxito que quizá tenían aún en localidades pequeñas (s. a. 1963, p. 32). Y, si bien muchos de los cines en que se proyectó la película pudieron prescindir de paneles publicitarios en sus fachadas, estos debieron estar presentes, al menos, en el cine Coliseum de Madrid mientras se mantuvo en cartel de febrero a mayo de 1972, así como durante su continuación de estreno en julio de 1972 y su reposición en noviembre de 1978 porque, a pesar del carácter efímero de los paneles y de que no se disponga de fotografías de la fachada que demuestren su existencia, está documentada dicha práctica en este local durante los períodos mencionados⁴⁸⁰.

Planteada la inaccesibilidad/inexistencia de imágenes de la publicidad de *Mi querida señorita* en fachadas de cines y en programas de mano, es relevante en estas páginas introductorias mantener el foco en los anuncios de la prensa española –fundamentales para

de la locución y de pequeñas muestras dialogadas, de modo que pueda interesar a distintos sectores de la audiencia, pero también incluye una argumentación sobre su calidad fundada en los intérpretes y en los premios obtenidos. Para una aproximación a la retórica y estética del tráiler -y en espera de profundizar en sus especificidades en la cinematografía española- se pueden consultar los estudios de Lisa Kernan (2004), Vinzenz Hediger (2003), Jon Dornaleteche (2007 y 2009) y Claudia Melissa Neves dos Santos (2004).

⁴⁷⁸ El dibujo a pluma es aquel en el que sólo se utiliza la tinta negra prescindiendo de los grises. Esta denominación se asigna independientemente de si en origen se ha realizado la ilustración con pluma, con pincel o con otra técnica e instrumento (Tubau 1969, pp. 11-39).

⁴⁷⁹ De las películas españolas señaladas en el capítulo 1.1, y que coincidieron con *Mi querida señorita* en cartelera de estreno en la Gran Vía madrileña, se han localizado los programas de mano de *Adiós, cigüeña, adiós* (reproducido en Jurado 2006, p. 441), de *Nada menos que todo un hombre* (reproducido en Ciudad Real 2008, p. 121) y de *Me debes un muerto* (reproducido en Jurado 2006, p. 419). La búsqueda exhaustiva llevada a cabo en publicaciones, catálogos de coleccionistas y archivos públicos hace muy poco probable que circulase efectivamente un programa de mano de *Mi querida señorita*.

Con posterioridad a *Mi querida señorita* continuaron editándose programas de mano a un ritmo decreciente, como prueba la existencia de programas de mano de *Vida conyugal sana* (BNE, EPH/2405/8) y de *Asignatura pendiente* (Jurado 2006, p. 199).

⁴⁸⁰ En la búsqueda infructuosa de fotografías de los paneles exteriores de *Mi querida señorita* en el Cine Coliseum de Madrid se contactó y/o consultaron fondos del AGA, de la Fundación Guerrero de Madrid, del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), del Archivo Regional de la Comunidad de Madrid y del servicio de documentación del Museo de Historia de Madrid.

Si la búsqueda fue en vano, se han encontrado, en cambio, fotografías de paneles publicitarios en la fachada del Cine Coliseum durante la exhibición de *Un hombre y una mujer* (*Un Homme et une Femme*, Claude Lelouch, 1966) en diciembre de 1966 (AGR 2010, pp. 40-41), de *La clase dirigente* (*The Ruling Class*, Peter Medak, 1972) en febrero-marzo de 1974 (Cabrero Garrido 1980, p. 43), y de *La miel* (Pedro Masó, 1979) en septiembre de 1979 (Sánchez Fernández 2012, p. 88). Del examen de estas fotografías se deduce la existencia de un material publicitario semejante a lo largo de la década de 1970 y aplicable al paso de *Mi querida señorita* por este local cinematográfico.

consultar la cartelera local y elegir película y sala de exhibición⁴⁸¹-, así como insistir en la copresencia efectiva de los diseños de Zulueta y Montalbán en los impresos periódicos.

La búsqueda hemerográfica⁴⁸² y el análisis de sus resultados revelan una variedad de usos de los diseños según el ámbito geográfico cubierto por cada cabecera de prensa. Tal y como se observa en las tablas 6.2.-, el dibujo a pluma con el diseño de Zulueta se utilizó en exclusiva en la publicidad de estreno de las primeras ciudades en que se estrenó *Mi querida señorita* (Málaga, San Sebastián, León, Santander, Pamplona, Oviedo) entre febrero y marzo de 1972 y en la segunda urbe en importancia del estado español: Barcelona, en septiembre de ese año. En cambio, el dibujo a pluma con el diseño de Montalbán predominó en cabeceras de ciudades de provincia de tamaño medio-pequeño (Burgos, Cádiz, Granada, Melilla, Ciudad Real, Orense, Palencia, Logroño), a menudo con un solo anuncio ilustrado el día del estreno, aunque también tuviese un papel destacado/exclusivo en la prensa de algunas ciudades grandes como Bilbao y Zaragoza en el otoño de 1972.

A pesar de estos ejemplos de elección excluyente de un solo diseño, lo más habitual fue la coexistencia de plumillas con ambos diseños en los medios escritos de ciudades con peso económico y demográfico: Madrid, Las Palmas de Gran Canaria, Valencia, Vigo, Sevilla, Palma de Mallorca, Murcia. En dicha coexistencia se siguieron tres estrategias de diversificación y dinamización publicitaria:

- a) la sucesión cronológica de plumillas con diseño de Zulueta y Montalbán, correspondiendo cada versión gráfica a una fase de la campaña publicitaria: 1.- publicidad de ambiente, cuando la hay es generalmente tipográfica o se basa en noticias breves, 2.- publicidad de lanzamiento, con uno de los dos diseños, y 3.- publicidad de

⁴⁸¹ Según la revista *Control de Publicidad y Ventas* (s. a. 1963, p. 32), la prensa era junto con los tráiler el medio más efectivo para publicitar una película a la altura de 1963.

⁴⁸² A partir de un dossier de recortes de prensa conservado en la extinta Fundación Borau se ha procedido a una búsqueda más amplia y exhaustiva de anuncios gráficos en la prensa diaria española del período comprendido entre 1972 y 1980. Para ello fue fundamental el listado de cabeceras existentes en 1970 (Vílchez de Arribas 2011, pp. 374-375) y tener en cuenta el nacimiento y desaparición de medios escritos durante el Tardofranquismo y la Transición a la Democracia.

Los fondos hemerográficos se consultaron en formato papel, microfilmado y/o digitalizado en la Sala de Prensa y Revistas de la Biblioteca Nacional y, ocasionalmente, en la Hemeroteca Municipal de Madrid. También se recurrió a las hemerotecas en línea de los periódicos *Abc* y *La Vanguardia*, así como a la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura y a las hemerotecas digitales impulsadas desde comunidades autónomas, provincias y municipios. Se completó la tarea consultando recortes de prensa accesibles en la Biblioteca de Filmoteca Española.

A pesar de la exhaustividad de la búsqueda, sobre el corpus pesan tres limitaciones que, en principio, no deberían lastrar significativamente los resultados: a) la posibilidad de que anuncios gráficos hayan pasado desapercibidos al investigador en las cabeceras consultadas; b) la exclusión de alguna cabecera y edición local difícilmente accesible en Madrid o que representa zonas geográficas de las que no se han localizado las fechas de estreno, reestreno y/o reposición de la película; y, por último, c) la predominancia de enfoques iconográficos, filológicos y semióticos sobre parámetros cuantitativos relativos al emplazamiento y superficie ocupada por los anuncios en las páginas del periódico. Respecto a la valoración cuantitativa de los anuncios cabe, no obstante, señalar que en algunas cabeceras el tamaño del anuncio crecía a medida que se aproximaba el día de estreno de la película y que en otras se mantenía un emplazamiento fijo que apenas variaba de tamaño y que era el que tenía contratado la empresa exhibidora y/o distribuidora de forma regular. La inversión y presencia publicitaria en las cabeceras regionales y locales de menor tirada solía ser, por otra parte, de menor duración en número de días, de menor tamaño y de menor calidad gráfica que la de los anuncios de superproducciones hollywoodienses.

mantenimiento con el otro diseño⁴⁸³, como se puede observar en la prensa de Madrid, Gijón y Valencia;

- b) la atribución en exclusiva de la versión de Zulueta a una de las cabeceras locales y de la de Montalbán a su competidora (como se observa en la prensa de Valladolid y Ferrol);
- c) y, por último, c) que las distintas cabeceras locales publicasen cada día, de forma alterna y entrecruzada, las dos versiones, logrando que tanto los lectores fieles a una sola cabecera como aquellos que compraban indistintamente una u otra estuviesen familiarizados con ambos diseños (en Las Palmas de Gran Canaria, Tenerife, Vigo, Sevilla y Murcia).

Hecha la constatación de que en la publicidad en la prensa española no se descartó el diseño de Iván Zulueta como había pasado con el cartel, cabría preguntarse por qué se aplicaron distintos raseros a uno y a otro soporte. Tanto si se trató de una decisión de censura como si fue una decisión de distribución, la marginación parcial o selectiva pudo deberse a criterios de visibilidad: a) el mayor tamaño del cartel y su colorido permite apreciar más detalles que el anuncio de prensa, cuyo dibujo y policromía han sido simplificados; b) pudo tener su origen en factores de duración: si bien ambos materiales gráficos permiten una contemplación más o menos larga⁴⁸⁴, el afiche tiene mayor período de vigencia que el efímero diario cuya validez de lectura se reduce, en principio, a una jornada; y c) una última diferencia es el perfil de sus audiencias: mientras que un cartel en la vía pública alcanza a sectores indiscriminados de la sociedad (aunque esto sea discutible porque la localidad, el barrio, la calle y el local de proyección en que esté situado ya introducen sesgos), la lectura habitual de prensa escrita se suele restringir a segmentos de la población con un nivel cultural medio-alto (Baena 2004, p. 46).

Otra posible explicación de la coexistencia del diseño de Zulueta con el de Montalbán en prensa estaría en la intervención, criterios comerciales y gustos de los exhibidores de cada ciudad, pero también de las delegaciones regionales de la distribuidora InCine que pusieron a su disposición -y a la de las redacciones de los periódicos- clisés y materiales de difusión tanto con uno como con otro diseño. Hecha esta precisión, no hay que pensar que las versiones gráficas figuraron en todos los periódicos que anunciaban el estreno. Las limitaciones tecnológicas de cabeceras de poca tirada, su desinterés por la publicidad cinematográfica y/o el escaso rendimiento para la inversión publicitaria cuando el número de lectores de una publicación era bajo podrían haber influido en que, en algunos casos, se optase exclusivamente por anuncios tipográficos o restringidos a la cartelera, como sucedió en cabeceras de Huelva, Albacete, Jerez de la Frontera, Pontevedra, Santiago de Compostela, Lugo, Teruel, Gerona, Cartagena, Almería, Tarragona, Huesca, Salamanca y Lérida. La prensa de algunas de estas ciudades apenas incluía ilustraciones/fotografías en sus anuncios de estrenos cinematográficos y, cuando ocasionalmente lo hacían, solía ser de una gran producción americana.

⁴⁸³ Estas tres fases del lanzamiento de una campaña publicitaria cinematográfica: publicidad de ambiente, lanzamiento y mantenimiento se describen en *Control de Publicidad y Ventas* (s. a. 1963, pp. 31-32) y en Cuevas 1976 p. 264.

⁴⁸⁴ Para Pérez Perucha (1986, p. 12) una diferencia entre el cartel cinematográfico y los carteles propagandísticos y comerciales reside en que el primero puede observarse durante largo rato en las carteleras y vestíbulos de los locales de exhibición.

Se debe, igualmente, resaltar el papel fundamental que jugaron las *Hojas del Lunes* locales en la difusión de la publicidad cinematográfica por coincidir, precisamente, el primer día de la semana con muchos estrenos y reestrenos de películas en Madrid, Valencia, Barcelona, Zaragoza; y con la jornada de descanso de la mayoría de cabeceras diarias.

Para concluir este apartado y retomando una visión global de la tradición bicéfala de los materiales gráficos de *Mi querida señorita* en los años 1970, cabe una última discusión: la implícita asociación de los dos diseños y de sus cartelistas con diferentes modelos generacionales, estéticos e ideológicos según el esquema histórico esbozado por Julio Pérez Perucha (1986, pp. 19-21).

Siguiendo dicho planteamiento inicial que, por su carácter pionero y por la precariedad de medios con que tuvo que ser realizado, requiere una atenta revisión; el trabajo de José Montalbán se vincularía con el modelo generacional seguido por profesionales autodidactas que, por encargo de las principales productoras y distribuidoras, se ocuparon de la ejecución de la publicidad gráfica para el medio cinematográfico desde la posguerra y durante casi toda dictadura franquista. Estos ilustradores, tras la efervescencia y relativa diversidad creativa de la producción cartelística de los años 1920 y 1930, habrían respetado consignas estrictamente ancladas en el naturalismo y en la reproducción pictórica de fotos fijas; y se habrían basado en el retrato de estrellas, en la identificación del género cinematográfico y en la plasmación de momentos fuertes argumentales estando constreñidos por razones político-comerciales a una neutralidad acrítica. La labor de Iván Zulueta, en cambio, se correspondería con la de jóvenes diseñadores cosmopolitas y modernos, imbuidos de las últimas tendencias gráficas internacionales de los años 1950 y 1960 y que, con marcado estilo propio, condensaban reflexivamente los discursos temáticos y estilísticos del filme en cuestión aportando un empuje (pre)transicional y un cambio de valores generacional que satisfacía a sectores cinéfilos, inquietos y críticos de la audiencia en un momento histórico en el que el cine comercial como industria y medio de masas acusaba una severa crisis aunque, paradójicamente, había alcanzado legitimidad como vehículo intelectual y artístico.

Esta percepción polarizada e idealizada –si se toman en cuenta los condicionamientos a la libertad creativa que existían en el cartelismo cinematográfico ya desde los años 1920 (Baena 1997[1996], pp. 35-37, 40)- ha sido matizada por los propios cartelistas, por sus allegados y por estudiosos de su obra. Por un lado, que la joven generación conecte más directamente con las nuevas tendencias gráficas no quiere decir que los integrantes de la anterior generación no las tuviesen en cuenta. Iván Zulueta (en Heredero 1989, p. 246; Sánchez López 1996, p. 39) y Cruz Novillo (Plaza 1996, p. 72) han manifestado su admiración por los diseños de Saul Bass y de los cartelistas polacos, pero también Jano (Zarza 2006a, p. 117). La influencia de corrientes estéticas como la psicodelia no está presente únicamente en Zulueta –si bien este cartelista se implica íntimamente en su filosofía y no sólo en sus formas-, sino que su repercusión en la cultura popular favorece, por ejemplo, que Jano diseñe un cartel psicodélico para *Tuset Street* (Luis Marquina, 1968) (reproducido en la portada de Cervera y Zarza, 2017) y Montalbán otro para *No matarás* (César Fernández Ardavín, 1974) (reproducido en Luqui, Hoyos, López Baños y Barsa, 1987, p. 25).

Por otro lado, sería reduccionista asimilar a unos cartelistas sólo con el cine de consumo y una prosaica codificación industrial y a otros sólo con el cine de autor y las nuevas formas. La vieja generación de cartelistas no se habría conformado únicamente con una elaboración mecánica de los encargos que les dictaban las distribuidoras aunque, a menudo, las imposiciones de la clientela, la premura del encargo y del plazo de entrega, la libertad de expresión limitada y una concepción artesana del oficio les empujasen a ello. Algunos de estos artistas habrían realizado, con mayor o menor frecuencia, intentos marginados, discretos y/o tardíos de plasmar creativa, comprometida y metafóricamente la idea central de las películas que ilustraban. Por citar algunos ejemplos documentados, esto habría sucedido con el cartel originariamente propuesto por Francisco Fernández-Zarza ‘Jano’ para *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), que enlazaba con la influencia de la cartelística republicana en sus inicios profesionales y que fue reemplazado para la difusión comercial en España por otro afiche sin comentario social (Zarza 2001, pp. 46-47; Zarza 2006a, p. 117). Macario Gómez ‘Mac’, que ha insistido en sus constantes y constatables esfuerzos de síntesis temática y de experimentación estética, habría tenido a su vez que sustituir la lectura filosófica sobre el peligro nuclear de su propuesta para *La hora final* (*On the Beach*, Stanley Kramer, 1959) por otra menos lúgubre (Ponga 1992, pp. 110, 115; Cervera e Iriarte, 2006, pp. 12, 15; Baena 2006a, p. 21; Baena 2006b, p. 89). José Montalbán, finalmente, ha declarado que el cartel del que se siente más orgulloso es el que hizo para *El cepo* (Francisco Rodríguez Gordillo, 1982) (Zarza 2006b, pp. 132, 136), en el que rehúye, precisamente, el naturalismo adentrándose en la alusión metafórica. Pese a tales intentos -a menudo, frustrados-, las limitadas sendas de expresión propiciaron un corpus de atajos formales y de motivos reiterados (los cuales, perfeccionados en sucesivos encargos, forjan códigos iconográficos y semióticos del gremio en su conjunto y de cada artista en particular), y, sobre todo, la creatividad de los cartelistas del período se encauzó de forma posibilista. Algunos de ellos destacaron en nichos particulares de exploración pictórica, de formulación compositiva y, muy especialmente, en el campo del retrato: Jano sobresalió en la caricatura (Zarza 2006a, pp. 110), Mac en la idealización al servicio de la belleza de la estrella (Baena 2006b, p. 92), Soligó en estilizados usos cromáticos para los rostros de los intérpretes, méritos que apunta Pérez Perucha (1986, pp. 19-20). De modo que, a pesar de cierta reproducción mimética de patrones preestablecidos y/o importados de la publicidad del cine americano que dificultan la distinción autorial; estandarización y personalidad artística no fueron totalmente incompatibles en sus trabajos.

Contrariamente a lo que a veces se presupone, la nueva generación no tuvo siempre ni necesariamente mayores márgenes expresivos en este arte inseparable de la operación de mercadotecnia a la que sirve. Pese a la creciente tendencia a la alegoría en el cartelismo de la producción española más *vanguardista*, que se presumía intelectual e ideológicamente opositora a la dictadura, los ilustradores y grafistas más jóvenes también sufrieron el rechazo de sus propuestas y un uso elitista de las mismas, viendo cómo les solicitaban otras menos arriesgadas o cómo eran reemplazados sus trabajos por los de diseñadores que ideaban materiales más convencionales. Así le sucedió a Zulueta con los carteles de *Asignatura pendiente* (José Luis Garci, 1977) y *El pecador impecable* (Augusto M. Torres, 1986) (Ponga 1992, p. 110; Sánchez López 1996, p. 42; Heredero 1989, pp. 246-247). Sin embargo, halló menos dificultades en los encargos distribuidos por la firma de José Esteban Alenda para

reposiciones de clásicos, para estrenos pospuestos tras una larga prohibición y para filmes de arte y ensayo (Sánchez López 1996, pp. 41-42; Esteban 1999, pp. 68-69) y también en los afiches que realizó para Pedro Almodóvar en el primer lustro de la década de 1980. Se vieron en semejante tesitura las obras sintéticas y estilizadas de Cruz Novillo, a menudo reservadas para festivales internacionales en detrimento de su visibilidad comercial (Plaza 1996, p. 73) y/o sustituidas por otras de carácter naturalista como le sucedió con el cartel de *Feroz* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984) (Ponga 1992, p. 113).

Los cauces de libertad creativa en la publicidad gráfica cinematográfica son, en consecuencia, azarosos, caprichosos y complejos. Esto conduce a la paradoja de que en la reposición de *Mi querida señorita* en Madrid, el 16 de noviembre de 1978, en plena Transición a la democracia y a menos de un mes del referéndum para la ratificación de la Constitución Española, cuando no se pueden achacar al diseño de Zulueta objeciones de una censura oficialmente abolida un año antes, este se encuentre ausente de los anuncios en prensa y solamente se utilice un diseño que prolonga la tradición de los materiales elaborados por Montalbán. En los dos años siguientes, al reponerse la película en otras ciudades del territorio español, el diseño de Zulueta seguirá ausente.

6.2.- MATERIALES GRÁFICOS DE *MI QUERIDA SEÑORITA* DESDE MEDIADOS DE LOS 80 HASTA LA ACTUALIDAD

Una vez concluida la reposición en salas cinematográficas de *Mi querida señorita*, la prensa prescindió de los anuncios gráficos de la película. A partir de ese momento, las emisiones televisivas de la película en la cadena estatal TVE1: el sábado 6 de febrero de 1982 a las 22:30 horas⁴⁸⁵, y el domingo 27 de agosto de 1989 a las 22:35 horas⁴⁸⁶, y en la cadena autonómica TV3: el lunes 17 de marzo de 1986 a las 21.30⁴⁸⁷, se publicitaron en los diarios, en las páginas dedicadas a la pequeña pantalla, o en revistas semanales de programación televisiva. En realidad, no se trataba de anuncios gráficos sino de secciones dentro de la parrilla televisiva y de pequeñas críticas ilustradas con fotografías de José Luis López Vázquez en esta u otras películas.

Será un nuevo mercado de explotación -el videográfico, sustituido a principios del siglo XXI por el de disco óptico- el que impulse una recuperación y modificación de los diseños de Zulueta y Montalbán en las carátulas de los estuches protectores de las copias y el que lleve a que las mismas se reprodujesen ocasionalmente en prensa para publicitar su compra y alquiler.

La adquisición para el visionado casero de estos formatos puede asociarse con la cinefilia y el deseo de conformar una videoteca personal en el hogar conforme a gustos cinematográficos particulares. Quizá esto explique la preferencia por adaptaciones apócrifas del diseño de Zulueta, creador crecientemente valorado por la cinefilia ilustrada, en las carátulas de las ediciones en formato Beta y VHS de Royal Vídeo en 1985, de esta firma bajo la marca Coleccionistas de Cine en 1987 y de Bettlach en 2001, y de las ediciones en formato DVD y Blu-Ray de Divisa y Video

⁴⁸⁵ *Abc*, 06/02/1982, p. 93.

⁴⁸⁶ *Abc*, 27/08/1989, p. 94.

⁴⁸⁷ *La Vanguardia*, 17/03/1986, p. 44.

Mercury en 2014. Sin embargo, cuando en 2003 el diario *El País* distribuyó la primera edición en DVD de la película, efectuada por Gran Vía Musical de Ediciones, y dejó de dirigirse a un público exclusivamente cinéfilo para buscar una audiencia más amplia e indiscriminada, optó significativamente por una carátula que reprodujese el diseño del cartel y la guía publicitaria de Montalbán. Otro periódico: *Diario 16*, se decantó igualmente por el diseño de Montalbán en 1996, para el facsímil del cartel de la película editado en una serie conmemorativa del centenario de la invención del cinematógrafo.

El reconocimiento cartelístico alcanzado por Iván Zulueta se refleja también en la inclusión de su diseño en catálogos de festivales, como la I Semana de Cine Español de Murcia en 1984 (Semana... 1984, p. 43) –con la ilustración de la guía de prensa en inglés-, y en las primeras publicaciones sobre la película y sus creadores desde mediados de los 80 –de nuevo la guía de prensa en inglés en Sánchez Vidal 1990, p. 87 y la versión de la carátula de Coleccionistas de Cine en Heredero 1990, p. 158.

Tabla 6.1.- Materiales gráficos con los diseños de Iván Zulueta y José Montalbán.

MATERIAL	DESCRIPCIÓN	TRADICIÓN GRÁFICA	MOTIVO DE LA REALIZACIÓN	FECHA
CARTEL	Cartel de estreno.	Del diseño de Zulueta.	Estreno en España.	1972
	Cartel de estreno.	Del diseño de Montalbán.	Estreno en España.	1972
	Reedición del cartel de estreno.	Del diseño de Montalbán.	Desconocido. Hipótesis: agotamiento del cartel de estreno; en previsión de reestrenos, reposiciones o exportación al extranjero.	1973
	Cartel de estreno argentino.	Fotomontaje.	Estreno en Argentina.	1976
	Cartel	Elaborado por Pablo Auladell.	Exposición <i>Cine de papel. Los ilustradores valencianos dibujan el cine español</i> , en Valencia.	2000
GUÍA PUBLICITARIA	Guía publicitaria en castellano.	Del diseño de Montalbán (anverso).	Estreno en España.	1972
	Guía publicitaria en inglés.	Del diseño de Zulueta (portada anverso).	Exhibición en festivales y en el extranjero.	1972
	Dossier de prensa en castellano.	Sin ilustración.	Estreno en España.	--
	Dosieres de prensa en inglés.	Sin ilustración.	Exhibición en festivales y en el extranjero. Nominación al Oscar.	1972-1973
	Dossier de prensa en francés.	Sin ilustración.	Desconocida. Hipótesis: en previsión de exhibición en países francófonos.	--
	Guía publicitaria facsímil/reelaborada.	Del diseño de Montalbán (anverso).	<i>Diario 16</i> . Conmemoración del Centenario del Cine.	1996
PROGRAMA DE MANO	No se ha localizado un programa de mano del estreno de <i>Mi querida señorita</i> .			1972
	Folleto de mano.	Elaborado por Pablo Auladell.	Exposición <i>Cine de papel</i> . (Valencia).	2000
ANUNCIOS EN PRENSA	Véase tabla 6.2.-			

Tablas 6.2. - Convivencia de los diseños gráficos de Iván Zulueta y de José Montalbán en los anuncios publicados en la prensa diaria española.

PRIMERA FASE DE ESTRENO

1º semestre de 1972

(Panorámica del anuncio en prensa de la exhibición de *Mi querida señorita* en las ciudades en que se estrenó entre febrero y junio de 1972 y del de su exhibición -aún por completar- en fechas posteriores).

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
	<i>Cineinforme. Revista Cinematográfica Española de Información Profesional</i>	<u>Estreno nacional. Premios SNE y CEC</u>	01-15/02/1972	Diseño de Zulueta.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
MADRID	<i>Abc</i> <i>El Alcázar</i> <i>Arriba</i> <i>As</i> <i>Hoja del Lunes</i> <i>Informaciones</i> <i>Marca</i> <i>Nuevo Diario</i> <i>Pueblo</i> <i>Ya</i>	<u>Estreno nacional</u>		
		Cine Coliseum (17/02/1972)	Del 13/02/1972 al 18/02/1972.	Diseño de Zulueta. Fotomontaje con el diseño que luego ilustrará Montalbán en <i>Abc</i> (17-18/02/1972).
			El 28/03/1972. El 12/04/1972.	Diseño de Montalbán. Fotomontaje alternativo sólo en <i>Abc</i> .
			El 17-18/05/1972.	Diseño de Montalbán. Fotomontaje alternativo sólo en <i>Abc</i> (18/05/1972).
			Del 17/02/1972 al 24/05/1972.	Cartelera.
				Sucesión cronológica del diseño de Zulueta y del de Montalbán. Fotomontajes alternativos sólo en <i>Abc</i>.
		<u>Continuación de estreno</u>		
		Cine Coliseum (28/06/1972)	El 26/06/1972. Del 27/06/1972 al 29/06/1972.	Anuncio tipográfico introductorio. Anuncio tipográfico principal de imitación epistolar.
			Del 28/06/1972 al 30/07/1972.	Cartelera.
				Preámbulo tipográfico seguido de anuncio tipográfico de imitación epistolar.
		<u>Reestreno</u>		
		Cines Drugstore Fuencarral, Urquijo y Carlton (07/08/1972)	El 06-08/08/1972. El 13-15/08/1972.	Anuncios que combinan elementos de los diseños de Zulueta y Montalbán y que varían según día y cabecera. Anuncios que combinan elementos de los diseños de Zulueta y Montalbán y que varían según día y cabecera.

También cines Candilejas y Falla El 20-21/08/1972.
(21/08/1972).

Del 07/08/1972 al 26/08/1972.

Anuncios que combinan elementos de los diseños de Zulueta y Montalbán y que varían según día y cabecera. Cartelera.

Collages combinando el diseño de Zulueta y el de Montalbán, que varían según día y cabecera.

Otros reestrenos

Cines Magallanes y Marvi. (sesión continua doble, principal).	Del 11/09/1972 al 19/09/1972.
Cine Azul (sesión continua).	Del 02/10/1972 al 08/10/1972.
Cine Lenx (sesión continua doble, principal)	Del 16/10/1972 al 22/10/1972.
Cine Azul (sesión continua).	Del 11/12/1972 al 17/12/1972.
Cine Oraa (sesión continua doble, principal).	Del 18/12/1972 al 24/12/1972.
Cine Felipe II (sesión continua doble, principal).	Del 08/01/1973 al 14/01/1973.
Cine San Carlos (sesión continua doble, complemento).	Del 22/01/1973 al 28/01/1973.
Cine Roma (sesión continua doble, principal).	Del 14/05/1973 al 16/05/1973.
Cine Príncipe Pío (sesión continua doble, complemento).	Del 18/06/1973 al 24/06/1973.
Cine Texas	Del 30/07/1973 al 05/08/1973.
Cine Ideal (sesión continua doble, complemento)	Del 17/12/1973 al 23/12/1973.
Cine Montecarlo (sesión continua doble, complemento)	El 18/03/1974
Cine Emperador (sesión continua doble, complemento)	Del 15/08/1974 al 21/08/1974.
Duplex-Cinema (sesión de noche)	Del 02/12/1974 al
Cine Cervantes (sesión continua doble, complemento)	Del 20/01/1975 al 26/01/1975.
Cine Galaxia (sesión continua doble, principal)	Del 26/01/1976 al 29/01/1976.

Cartelera.

Cine Carretas (sesión continua doble, Del 13/01/1977 al 16/01/1977. complemento)

Reposición (sesión continua doble, complemento)

Universal Cinema (30/08/1976)	El 29/08/1976 y el 05/09/1976	Anuncio con encabezado y título del diseño de Zulueta
	Del 30/08/1976 al 12/09/1976.	Cartelera.

Reposición

Cine Coliseum (16/11/1978).	Del 13/11/1978 al 14/11/1978.	Anuncio tipográfico introductorio.
	Del 15/11/1978 al 16/11/1978.	Anuncio principal: fotomontaje basado en diseño de Montalbán.
	Del 16/11/1978 al 20/12/1978.	Cartelera.

**Preámbulo tipográfico
seguido de fotomontaje
basado en diseño de
Montalbán.**

A las anteriores se
añaden *Diario 16* y
*El País. Nuevo
Diario* había
desaparecido.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
	<i>Nuevo Fotogramas</i>	<u>1ª fase de estrenos locales</u>	El 03/03/1972.	Fotomontaje con el diseño en que se inspira la ilustración de Montalbán.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
MÁLAGA	<i>Hoja del Lunes</i> <i>Sur</i> <i>La Tarde</i>	<u>Estreno local</u>		
		Cine Astoria (29/02/1972)	Del 25/02/1972 al 29/02/1972.	Sólo diseño de Zulueta en todas las cabeceras (con fotografías a ambos lados el 29/02/1972).
		2ª semana.	El 06/03/1972.	Anuncio tipográfico/ cartelera (en <i>Hoja del Lunes</i>).
			El 09/03/1972	Anuncio tipográfico (en <i>Sur</i>).
		3ª semana.	El 11/03/1972. El 13/03/1972. El 15/03/1972.	Anuncio fotográfico (en <i>Sur</i>). Anuncio tipográfico/ cartelera (en <i>Hoja del Lunes</i>). Anuncio fotográfico con noticia breve (en <i>La Tarde</i>).
		<u>Reestreno</u>		Sólo diseño de Zulueta seguido de anuncios tipográficos y fotográficos.
		Cine Cayri (01/09/1972)	Del 01/09/1972 al 04/09/1972.	Cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
SAN SEBASTIÁN	<i>El Diario Vasco</i> <i>Hoja del lunes</i> <i>Unidad</i> <i>La Voz de España</i>	<u>Estreno local</u>		
		Cine Victoria Eugenia (09/03/1972)	Del 07/03/1972 al 09/03/1972.	Sólo diseño de Zulueta.
		2ª semana.	El 12/03/1972. El 16/03/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera (en <i>El Diario Vasco</i>). Anuncios tipográficos/ cartelera (en <i>El Diario Vasco</i> y <i>Unidad</i>).
		<u>Continuación de estreno</u>		
		Cine Rex (25/03/1972)	El 25/03/1972. Del 25/03/1972 al 29/03/1972.	Anuncio tipográfico en los tres diarios. Cartelera.
		<u>Reestreno</u>		
		Cine Rex (11/04/1972)	El 11/04/1972. El 15/04/1972. El 16/04/1972. Del 11/04/1972 al 16/04/1972.	Anuncio tipográfico (excepto en <i>Unidad</i>). Anuncio tipográfico. Anuncio tipográfico. Cartelera.
		<u>Reestreno</u>		
		Cine Rex (17/10/1972)	Del 17/10/1972 al 19/10/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>Reposición</u>		
		Teatro Príncipe (08/08/1979) y Pequeño Casino (10/08/1979)	El 08/08/1979. Del 05/08/1979 al 10/08/1979.	Sólo fotomontaje basado en el diseño de Montalbán (en <i>El Diario Vasco</i>). Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>Continuación de reposición</u>		
		Teatro Astoria (05/09/1979)	Del 05/09/1979 al 06/09/1979. Del 05/09/1979 al 08/09/1979.	Sólo fotomontaje basado en el diseño de Montalbán. Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
LEÓN	<i>Diario de León</i> <i>Hoja del Lunes</i> <i>Proa</i>	<u>Estreno local</u>		
		Cine Pasaje (09/03/1972)	El 09/03/1972.	Sólo diseño de Zulueta en los dos diarios.
			Del 08/03/1972 al 10/03/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>Reestreno</u>		
		Cine Pasaje (21/07/1973)	Del 19/07/1973 al 24/07/1973.	Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>Reestreno</u>		
		Cine Pasaje (19/07/1975).	Del 18/07/1975 al 20/07/1975.	Anuncios tipográficos/cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
VALLADOLID	<i>Diario Regional</i> <i>Hoja del Lunes</i> <i>Libertad</i> <i>El Norte de Castilla</i>	<u>Estreno local</u>		
		Cine Lope de Vega	Del 09/03/1972 al 11/03/1972. (10/03/1972)	El 09/03/1972, sólo versión de Zulueta. Desde el 10/03/1972 atribución de la versión de Zulueta a <i>Diario Regional y Libertad</i> , y de la versión de Montalbán a <i>El Norte de Castilla</i> .
			Del 11/03/1972 al 17/03/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>2º semana y continuación de estreno</u>		
		Cine Avenida (18/03/1972)	El 18/03/1972.	Atribución de la versión de Zulueta a <i>Diario Regional y Libertad</i> , y de la versión de Montalbán a <i>El Norte de Castilla</i> .
			Del 19/03/1972 al 24/03/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
SANTANDER	<i>Alerta</i> <i>El Diario Montañés</i> <i>La Gaceta del Norte</i> ed. Santander <i>Hoja del Lunes</i> .	<u>Estreno local</u>		
		Cine Capitol (11/03/1972)	Del 10/03/1972 al 11/03/1972. Del 09/03/1972 al 17/03/1972.	Sólo diseño de Zulueta (en <i>Alerta</i>). Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>2º semana y continuación de estreno</u>		
		Cine Los Ángeles (18/03/1972)	El 18/03/1972. Del 18/03/1972 al 20/03/1972.	Sólo diseño de Zulueta (en <i>Alerta</i>). Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>Reestreno</u>		
		Cine Gran Casino (24/02/1973)	Del 23/02/1973 al 24/02/1973. Del 24/02/1973 al 28/02/1973.	Sólo diseño de Zulueta (en <i>Alerta</i>). Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>Reposición</u>		
		Cine Santander (22/06/1979)	Del 21/06/1979 al 22/06/1979.	Sólo diseño de Montalbán. Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
PAMPLONA	<i>Arriba España</i> <i>Diario de Navarra</i> <i>Hoja del Lunes</i> <i>El Pensamiento Navarro</i>	<u>Estreno local</u>		
		Cine Mikael (23/03/1972)	Del 19/03/1972 al 19/04/1972.	Sólo diseño de Zulueta (en <i>Diario de Navarra</i> y <i>El Pensamiento Navarro</i>).
			Del 24/03/1972 al 21/04/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera (en <i>Arriba España</i> y <i>Hoja del Lunes</i>).
				Sólo diseño de Zulueta.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
OVIEDO	<i>Hoja del Lunes</i> <i>La Nueva España</i> <i>Región</i> <i>La Voz de Asturias</i> Los anteriores, salvo <i>Región</i> .	<u>Estreno local</u>		
		Cine Campoamor (02/04/1972)	El 02/04/1972.	Sólo diseño de Zulueta en los tres diarios.
			Del 30/03/1972 al 14/04/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>Proyección única</u>		
		Real Cinema (29/08/1973)	Del 28/08/1973 al 29/08/1973.	Sólo anuncios tipográficos.
		<u>Reposición</u>		
		Brooklyn 2 (06/03/1980)	El 06/03/1980.	Sólo fotomontaje basado en el diseño de Montalbán.
			Del 02/03/1980 al 13/03/1980.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
GIJÓN	<i>El Comercio</i> <i>Hoja del Lunes</i> <i>Voluntad</i>	<u>Estreno local</u>		
		Teatro Arango (02/04/1972)	Del 31/03/1972 al 02/04/1972.	Sucesión cronológica del diseño de Zulueta (31/03/1972) y del de Montalbán (02/04/1972).
		2º semana.	El 08/04/1972.	Sólo diseño de Zulueta.
	Los anteriores, salvo <i>Voluntad</i> (extinto).		Del 02/04/1972 al 12/04/1972.	Anuncios tipográficos / cartelera.
		<u>Reposición</u>		
		Hollywood 4 (11/04/1980)	El 11/04/1980.	Sólo fotomontaje basado en el diseño de Montalbán.
			Del 10/04/1980 al 18/04/1980.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
VITORIA	<i>Norte Exprés</i>	<u>Estreno local</u> Gran Cinema Vesa (07/04/1972)	Del 07/04/1972 al 18/04/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA	<i>Diario de las Palmas</i> <i>El Eco de Canarias</i> <i>Hoja del Lunes</i> <i>La Provincia.</i>	<u>Avance estreno</u>		
			Del 11/04/1972 al 14/04/1972.	Sólo diseño de Montalbán (en <i>El Eco de Las Palmas</i> y <i>La Provincia</i>).
		<u>Estreno local</u>		
		Royal Cinema (06/05/1972)	Del 03/05/1972 al 07/05/1972.	Alternancia del diseño de Zulueta y del de Montalbán según día y cabecera en <i>El Eco de Las Palmas</i> y <i>La Provincia</i> . Atribución de la versión de Zulueta a <i>El Eco de Las Palmas</i> y de la de Montalbán a <i>La Provincia</i> . Atribución de la versión de Zulueta a <i>El Eco de Las Palmas</i> y de la de Montalbán a <i>La Provincia</i> .
		2ª semana.	El 11/05/1972. El 12/05/1972. El 14/05/1972.	
			Del 03/05/1972 al 17/05/1972.	
		<u>Reestreno</u>		
Cine Astoria (03/03/1973)	Del 02/03/1973 al 04/03/1973.	Atribución de la versión de Zulueta a <i>El Eco de Las Palmas</i> y de la de Montalbán a <i>La Provincia</i> .		
	Del 02/03/1973 al 14/03/1973.	Anuncios tipográficos/ cartelera en todas las cabeceras.		
<u>Continuación de reestreno</u>				
Cinema Victoria (15/03/1973)	El 15/03/1973.	Diseño de Zulueta (en <i>El Eco de Canarias</i>).		
	Del 15/03/1973 al 16/03/1973.	Anuncios tipográficos/ cartelera en todas las cabeceras.		

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
BURGOS	<i>Diario de Burgos</i> <i>Hoja del Lunes</i> <i>La Voz de Castilla</i>	<u>Estreno local</u>		
		Cine Tívoli (13/04/1972)	El 13/04/1972.	Sólo diseño de Montalbán en los dos diarios.
			Del 12/04/1972 al 21/04/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>Reestreno</u>		
		Cine Cordón (13/09/1973).	Del 13/09/1973 al 14/09/1973.	Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>Reestreno (sesión continua doble, complemento)</u>		
		Cine Condal (02/05/1976)	Del 02/05/1976 al 04/05/1976.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
HUELVA	<i>Odiel</i>	<u>Estreno local</u> Cine Rábida (15/04/1972)	Del 15/04/1972 al 20/04/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
ZAMORA	<i>El Correo de Zamora</i>	<u>Estreno local</u> Cine Barrueco (21/04/1972)	Del 20/04/1972 al 26/04/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
CÁDIZ	<i>Diario de Cádiz</i> <i>Hoja del Lunes</i>	<u>Estreno local</u>		
		Cine Municipal (29/04/1972) con continuación de estreno en cines	Del 29/04/1972 al 30/04/1972.	Sólo diseño de Montalbán (en <i>Diario de Cádiz</i>).
		Gaditano e Imperial	Del 01/05/1972 al 09/05/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera en las dos cabeceras.
		<u>Reestreno</u>		
		Teatro Andalucía (25/08/1972) y Cine Delicias (26/08/1972)	Del 25/08/1972 al 26/08/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera (en <i>Diario de Cádiz</i>).

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
ALBACETE	<i>La Voz de Albacete</i>	<u>Estreno local</u> Cine Gran Hotel (02/05/1972)	Del 02/05/1972 al 07/05/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
GRANADA	<i>Hoja del Lunes</i> <i>Ideal</i> <i>Patria</i>	<u>Estreno local</u>		
		Cine Aliatar (06/05/1972).	Del 04/05/1972 al 06/05/1972, y el 13/05/1972 (2ª semana).	Sólo diseño de Montalbán (en <i>Ideal</i>).
			Del 06/05/1972 al 19/05/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera en las tres cabeceras.
		<u>Reestreno</u>		
		Cine Príncipe (08/12/1972)	Del 07/12/1972 al 14/07/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera en las tres cabeceras.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
MELILLA	<i>El Telegrama de Melilla</i>	<u>Estreno local</u> Cine Monumental (17/05/1972)	El 17/05/1972. Del 14/05/1972 al 23/05/1972.	Sólo diseño de Montalbán. Anuncios tipográficos/cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
JEREZ DE LA FRONTERA	<i>La Voz del Sur</i>	<u>Estreno local</u> Teatro Villamarta (23/05/1972)	Del 23/05/1972 al 24/05/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIOS	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
CÁCERES	<i>Extremadura Hoy</i>	<u>Estreno local</u> Cine Astoria (27/05/1972). Cine Capitol (31/05/1972).	Del 27/05/1972 al 03/06/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

TRANSICIÓN VERANIEGA Y SEGUNDA FASE DE ESTRENO 2º semestre de 1972

**(Panorámica del anuncio en prensa de la exhibición de *Mi querida señorita*
en las ciudades en que se estrenó entre junio y diciembre de 1972
y del de su exhibición -aún por completar- en fechas posteriores).**

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
VALENCIA	<i>Hoja del Lunes</i>	Estreno local		
	<i>Jornada</i> <i>Levante</i> <i>Las Provincias</i>	Artis (29/05/1972) Semana a semana.	Del 26/05/1972 al 28/05/1972. Del 29/05/1972 al 18/09/1972.	Diseño de Montalbán (26-27/05/1972) y diseño de Zulueta (28/05/1972) en los tres diarios. Sólo diseño de Zulueta (en <i>Hoja del Lunes</i>). Sucesión cronológica del diseño de Montalbán y del de Zulueta.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
TENERIFE	<i>El Día</i> <i>Hoja del Lunes</i> <i>La Tarde.</i>	<u>Estreno local</u> Cine Rex (21/07/1972).	Del 20/07/1972 al 21/07/1972.	Alternancia del diseño de Zulueta y del de Montalbán según día y cabecera.
			Del 21/07/1972 al 27/07/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
VIGO	<i>Faro de Vigo</i> <i>El Pueblo Gallego</i> <i>Hoja del Lunes.</i>	<u>Estreno local</u>		
		Cine Fraga (05/08/1972)	Del 04/08/1972 al 05/08/1972.	Alternancia del diseño de Zulueta y del de Montalbán según día y cabecera en los dos diarios. Anuncios tipográficos/cartelera.
			Del 05/08/1972 al 11/08/1972.	
		<u>Continuación de estreno</u>		
		Cine Odeón (12/08/1972)	El 12/08/1972.	Sólo diseño de Montalbán (en <i>Faro de Vigo</i>). Anuncios tipográficos/ cartelera.
			Del 12/08/1972 al 16/08/1972.	
		<u>Reestreno</u>		
		Cine Tamberlick (10/03/1973)	El 10/03/1973	Diseño de Montalbán en <i>Faro de Vigo</i> y anuncio tipográfico en <i>El Pueblo Gallego</i> . Anuncios tipográficos/ cartelera.
			Del 10/03/1973 al 14/03/1973.	
		<u>Reestreno</u>		
		Cine Odeón (05/12/1973).	El 05/12/1973.	Diseño de Montalbán en <i>Faro de Vigo</i> y anuncio tipográfico en <i>El Pueblo Gallego</i> . Cartelera.
			Del 05/12/1973 al 06/12/1973.	

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
CIUDAD REAL	<i>Hoja del Lunes</i> <i>Lanza</i>	<u>Estreno local</u> Cine Castillo (21/08/1972)	El 20/08/1972. Del 21/08/1972 al 25/08/1972.	Sólo diseño de Montalbán (en <i>Lanza</i>). Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
PONTEVEDRA	<i>Diario de Pontevedra</i> <i>Hoja del Lunes de Vigo</i>	<u>Estreno local</u> Cine Victoria (28/08/1972)	Del 28/08/1972 al 29/08/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.
	<i>Diario de Pontevedra</i> <i>Faro de Vigo.</i>	<u>Reposición</u> Cine Victoria (04/10/1979)	El 04/10/1979. Del 04/10/1979 al 05/10/1979.	Sólo fotomontaje basado en el diseño de Montalbán.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
	<i>Nuevo Fotogramas</i>	<u>2ª fase de estrenos locales</u>	El 08/09/1972.	Diseño de Zulueta.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE LA PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
SEVILLA	<i>Abc Sevilla</i> <i>El Correo de Andalucía</i> <i>Sevilla</i> <i>Hoja del Lunes</i>	<u>Estreno local</u>		
		Cine Pathé (07/09/1972)	Del 05/09/1972 al 07/09/1972.	Alternancia del diseño de Zulueta y del de Montalbán según día y cabecera en los tres diarios. Anuncios tipográficos/ cartelera en todas las cabeceras.
			Del 07/09/1972 al 27/09/1972.	
		<u>Reestreno</u>		
	Los anteriores, salvo diario <i>Sevilla</i> (extinto) y más <i>Nueva Andalucía</i> .	Cine Andalucía (20/10/1972)	Del 19/10/1972 al 20/10/1972.	Alternancia del diseño de Zulueta y del de Montalbán según cabecera en los tres diarios. Anuncios tipográficos/cartelera en todas las cabeceras.
			Del 20/10/1972 al 25/10/1972.	
		<u>Reposición</u>		
		Cine Pathé (15/04/1980)	El 15/04/1980.	Sólo fotomontaje basado en el diseño de Montalbán en los tres diarios. Anuncios tipográficos/cartelera en todas las cabeceras.
			Del 15/04/1980 al 19/04/1980.	

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
BILBAO	<i>El Correo Español – El Pueblo Vasco</i>	<u>Estreno local</u>		
	<i>La Gaceta del Norte</i> ed. Bilbao, <i>Hierro</i>	Cine Astoria (08/9/1972)	El 06/09/1972.	Sólo diseño de Montalbán (en <i>El Correo Español - El Pueblo Vasco y Hierro</i>).
	<i>Hoja del Lunes.</i>	2ª y 3ª semana.	Del 07//09/1972 al 15/09/1972. Del 16/09/1972 al 25/09/1972.	Anuncios fotográficos (en <i>El Correo Español - El Pueblo Vasco y Hierro</i>). Sólo diseño de Montalbán (en <i>El Correo Español - El Pueblo Vasco y Hierro</i>).

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
LA CORUÑA	<i>El Ideal Gallego</i> <i>La Voz de Galicia</i> <i>Hoja del Lunes.</i>	Estreno local		
		Cine Riazor (09/09/1972).	Del 08/09/1972 al 09/09/1972.	Sucesión cronológica del diseño de Montalbán y del de Zulueta (en <i>El Ideal Gallego</i>) y anuncio tipográfico (en <i>La Voz de Galicia</i>).
		2ª semana.	El 16/09/1972.	Sólo diseño de Zulueta (en <i>El Ideal Gallego</i>) y anuncio tipográfico (en <i>La Voz de Galicia</i>).
		2 últimos días.	El 21/09/1972.	Anuncio tipográfico (en <i>El Ideal Gallego</i>).
			Del 08/9/1972 al 22/09/1972.	Cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
ORENSE	<i>La Región</i> <i>Hoja del Lunes.</i>	<u>Estreno local</u> Cine Losada (09/09/1972).	El 09/09/1972. Del 10/09/1972 al 12/09/1972.	Sólo diseño de Montalbán (en <i>La Región</i>). Anuncio tipográfico/ cartelera (sin mención en <i>Hoja del Lunes</i>).

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
BARCELONA	<i>El Correo Catalán</i>	<u>Estreno local</u>		
	<i>Diario de Barcelona</i>	Cine Coliseum (22/09/1972)	Del 20/09/1972 al 22/09/1972.	Sólo diseño de Zulueta en los diarios.
	<i>Diario Femenino</i>	5ª semana y sesión especial	Del 24/10/1972 al 25/10/1972.	Sólo diseño de Zulueta en los diarios.
	<i>Dicen...</i>	6ª semana	El 29/10/1972.	Sólo diseño de Zulueta (en La Vanguardia Española.
	<i>Hoja del Lunes</i>	7ª semana	El 05/11/1972.	Sólo diseño de Zulueta (en La Vanguardia Española.
	<i>El Mundo Deportivo</i>	8ª semana	El 09/11/1972.	Sólo diseño de Zulueta (en La Vanguardia Española.
	<i>El Noticiero Universal,</i>	9ª semana	El 12/11/1972 y el 16/11/1972.	Sólo diseño de Zulueta (en La Vanguardia Española.
	<i>La Prensa</i>	10ª semana	El 19/11/1972.	Sólo diseño de Zulueta (en La Vanguardia Española.
	<i>Solidaridad Nacional</i>		Del 22/09/1972 al 26/11/1972.	Cartelera (con la tipografía del diseño de Montalbán en <i>El Correo Catalán</i> y <i>Diario de Barcelona</i>).
	<i>Tele/eXpres</i>			Sólo anuncios con diseño de Zulueta y, en algunos diarios, cartelera con tipografía de diseño de Montalbán.
	<i>La Vanguardia Española</i>			
		<u>Reestreno</u>		
		Cine Vergara (27/11/1972)	Del 26/11/1972 al 27/11/1972. Del 27/11/1972 al 03/12/1972.	Sólo diseño de Zulueta. Cartelera.
		<u>Reestreno</u>		
		Palacio Balaña (18/12/1972)	Del 17/12/1972 al 19/12/1972. Del 18/12/1972 al 24/12/1972.	Sólo diseño de Zulueta. Cartelera.
		<u>Reestreno</u>		
		Principal Palacio (19/02/1973)	Del 18/02/1973 al 19/02/1973. Del 19/02/1973 al 25/03/1973.	Sólo diseño de Zulueta. Cartelera.
		<u>Reestreno (sesión continua doble, principal)</u>		
		Cines Abc Cinema, Delicias,	Del 29/04/1973 al 30/04/1973.	Sólo diseño de Zulueta.
		Dorado, Río, Rívoli	Del 30/04/1973 al 06/05/1973.	Cartelera.
		(30/04/1973)		
		<u>Reestreno (sesión continua doble, principal)</u>		
		Cines Avenida de la Luz,	Del 06/05/1973 al 07/05/1973.	Sólo diseño de Zulueta.
		Moderno, Pedro IV, Victoria	Del 07/05/1973 al 13/05/1973.	Cartelera.
		(07/05/1973)		

Reestreno (sesión continua doble, principal)

Cine Condal (16/07/1973)	El 15-16/07/1973.	Sólo diseño de Zulueta y anuncio tipográfico (en <i>Solidaridad Nacional</i>).
	Del 16/07/1973 al 22/07/1973.	Cartelera.

Sólo diseño de Zulueta en el estreno local y en los sucesivos reestrenos.

Reestreno (sesión continua doble, principal)

Cine Nápoles (23/07/1973).	El 22/07/1973.	Sólo diseño de Zulueta.
	Del 23/07/1973 al 29/07/1973.	Cartelera.

Reestreno (sesión continua doble, principal en cine Verdi y complemento en cine Goya)

Cines Goya, Verdi (30/07/1973)	Del 29/07/1973 al 30/07/1973.	Sólo diseño de Zulueta (en anuncios cine Verdi) y sin mención (en anuncios cine Goya).
	Del 30/07/1973 al 05/08/1973.	Cartelera.

Reestreno (sesión continua doble, complemento)

Cine Arenas y Gayarre (13/08/1973)	Del 12/08/1973 al 13/08/1973.	Sólo diseño de Zulueta.
	Del 13/08/1973 al 19/08/1973.	Cartelera.

Reestreno (sesión continua doble, complemento)

Cines Atlanta, Bonanova (10/09/1973)	Del 09/09/1973 al 10/09/1973.	Anuncio sin mención a la película.
	Del 10/09/1973 al 16/09/1973.	Cartelera.

Reestreno (sesión continua doble, complemento)

Cine Rialto (19/11/1973)	Del 18/11/1973 al 19/11/1973.	
	Del 19/11/1973 al 25/11/1973.	Cartelera.

Reestreno (sesión continua doble, complemento)

Cine Emporium (03/12/1973)	Del 03/12/1973 al 09/12/1973.	Cartelera.
----------------------------	-------------------------------	------------

Reestreno (sesión continua doble, complemento)

Cine Savoy (18/02/1974)	Del 17/02/1974 al 18/02/1974.	Anuncio tipográfico.
	Del 24/02/1974 al 25/02/1974.	Anuncio tipográfico.
	Del 18/02/1974 al 03/03/1974.	Cartelera.

Reestreno (sesión continua doble, complemento)

Cines Bailén, Edén y Aquitania (17/06/1974)	Del 16/06/1974 al 17/06/1974.	Anuncio sin mención a la película.
	Del 17/06/1974 al 23/06/1974.	Cartelera.

Reestreno (sesión continua doble, complemento)

Cine Galería Condal (09/09/1974)	El 08/09/1974	Anuncio tipográfico.
	Del 09/09/1974 al 15/09/1974.	Cartelera.

Reestreno (sesión continua doble, complemento)

Los anteriores más *El Periódico de Cataluña*.

Cine Petit Pelayo
(04/11/1974)

Del 04/11/1974 al 17/11/1974.

Cartelera.

Reestreno (sesión continua doble, complemento)

Cine Oriente (15/09/1975)

Del 15/09/1975 al 21/09/1975.

Cartelera

Reestreno (sesión continua doble, complemento)

Cine Galería Condal
(04/10/1976)

El 03/10/1976.

Anuncio tipográfico.

Del 04/10/1976 al 10/10/1976.

Cartelera

Reestreno

C. C. Sants (24/12/1976)

Reposición

Cine Alexandra (17/05/1979)

Del 15/05/1979 al 17/05/1979.

Sólo fotomontaje basado en el diseño de Montalbán.

Del 17/05/1979 al 30/05/1979.

Cartelera.

Sólo fotomontaje basado en el diseño de Montalbán en la reposición.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
CASTELLÓN	<i>Mediterráneo.</i>	<u>Estreno local</u>		
		Teatro Cine Sindical	El 28/09/1972. El 01/10/1972. Del 01/10/1972 al 08/10/1972.	Sólo diseño de Zulueta.
				Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>Continuación de estreno</u>		
		Cine Condal (09/10/1972)	Del 09/10/1972 al 15/10/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>Reestreno</u>		
		Teatro Cine Sindical	El 29/04/1973. Del 29/04/1973 al 06/05/1973.	Sólo diseño de Zulueta. Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
FERROL	<i>Ferrol Diario</i> <i>El Ideal Gallego</i>	<u>Estreno local</u>		
		Cine Avenida (30/09/1972).	Del 29/09/1972 al 30/09/1972.	Atribución del diseño de Zulueta a <i>Ferrol Diario</i> y del de Montalbán a <i>El Ideal Gallego</i> .
			Del 29/09/1972 al 05/10/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>Reposición</u>		
		Cine Rena (17/10/1979)	El 17/10/1979.	Anuncio tipográfico.
			Del 16/10/1979 al 18/10/1979.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
SANTIAGO DE COMPOSTELA	<i>El Correo Gallego</i>	<u>Estreno local</u> Cine Principal y Salón Teatro (06/10/1972)	El 06/10/1972. El 06/10/1972 al 11/10/1972.	Anuncio tipográfico. Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
PALENCIA	<i>El Diario Palentino – El Día de Palencia</i>	<u>Estreno local</u> Teatro Principal (07/10/1972)	El 07/10/1972. Del 06/10/1972 al 10/10/1972.	Sólo diseño de Montalbán. Anuncio tipográfico.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE LOS ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
LUGO	<i>El Progreso</i> <i>Hoja del Lunes de Lugo</i>	<u>Estreno local</u> Cine Paz (14/10/1972).	Del 13/10/1972 al 18/10/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
TERUEL	<i>Lucha.</i>	<u>Estreno local</u> Teatro Cine Marín (21/10/1972)	Del 17/10/1972 al 22/10/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
ALGECIRAS	Área.	<u>Estreno local</u> Cines Almanzor, Florida, Del 21/10/1972 al 28/10/1972. Terraza y Fuentenueva (21/10/1972)		Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
ZARAGOZA	<i>Amanecer</i> <i>Aragón Exprés</i> <i>Heraldo de Aragón</i> <i>Hoja del Lunes</i> <i>El Noticiero.</i>	<u>Preestreno</u>		
		Cine Palafox (23/10/1972)	Del 22/10/1972 al 23/10/1972.	Sólo diseño de Montalbán en todas las cabeceras.
		<u>Estreno local</u>		
		Cine Palafox (30/10/1972)	Del 28/10/1972 al 30/10/1972. Del 20/10/1972 al 19/11/1972.	Sólo diseño de Montalbán en todas las cabeceras. Anuncios tipográficos/cartelera.
		<u>Continuación de estreno</u>		
		Cine París (20/11/1972)	El 21/11/1972. El 24/11/1972. El 28/11/1972. El 30/11/1972. El 05/12/1972. Del 20/11/1972 al 10/12/1972.	Anuncio tipográfico (en <i>Heraldo de Aragón</i>). Anuncio tipográfico (en <i>Heraldo de Aragón</i>). Anuncio tipográfico (en <i>Heraldo de Aragón</i>). Anuncio tipográfico (en <i>Heraldo de Aragón</i>). Anuncio tipográfico (en <i>Heraldo de Aragón</i>). Anuncios tipográficos/ cartelera en todas las cabeceras.
		<u>Reestreno</u>		
		Cine Torrero (11/12/1972)	Del 11/12/1972 al 14/12/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera en todas las cabeceras.
	Los anteriores, salvo <i>Amanecer</i> y <i>El Noticiero</i> (extintos).	<u>Reestreno</u>		
		Cine Arlequín (15/12/1972)	El 15/12/1972. El 17/12/1972. Del 15/12/1972 al 18/12/1972.	Anuncio tipográfico (en <i>Heraldo de Aragón</i>). Anuncio tipográfico (en <i>Heraldo de Aragón</i>). Anuncios tipográficos/ cartelera en todas las cabeceras.
		<u>Reestreno</u>		
		Cine Delicias (18/12/1972)	Del 18/12/1972 al 21/12/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera en todas las cabeceras.
		<u>Reestreno</u>		
		Cine Roxy (22/12/1972)	El 22/12/1972. El 24/12/1972. Del 22/12/1972 al 24/12/1972.	Anuncio tipográfico (en <i>Heraldo de Aragón</i>). Anuncio tipográfico (en <i>Heraldo de Aragón</i>). Anuncios tipográficos/ cartelera en las cabeceras.
		<u>Reposición</u>		
		Cine Coso	El 12/03/1980. Del 12/03/1980 al 16/03/1980.	Anuncio tipográfico. Anuncios tipográficos/cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
GERONA	<i>Los Sitios.</i>	<u>Estreno local</u>		
		Cine Ultonia (24/10/1972)	Del 24/10/1972 al 29/10/1972.	Anuncios tipográficos/cartelera.
	El anterior más <i>El Punt.</i>	<u>Reposición</u>		
		Cinemes Catalunya 1 (11/12/1980)	El 12/12/1980, 14/12/1980 y 17/12/1980. Del 11/12/1980 al 17/12/1980.	Anuncio tipográfico (en <i>El Punt</i>). Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
CARTAGENA	<i>El Noticiero</i> <i>La Verdad</i>	<u>Estreno local</u>		
		Cine Mariola (24/10/1972).	Del 24/10/1972 al 01/11/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>Continuación de estreno</u>		
		Cine Principal (02/11/1972).	Del 02/11/1972 al 08/11/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
LOGROÑO	<i>Nueva Rioja.</i>	<u>Estreno local</u> Cine Sahor (09/11/1972).	Del 08/11/1972 al 09/11/1972. Del 09/11/1972 al 15/11/1972.	Sólo diseño de Montalbán. Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALOS DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
ALMERÍA	<i>La Voz de Almería</i>	<u>Estreno local</u>		
		Cine Reyes Católicos	Del 15/11/1972 al 21/11/1972. (15/11/1972)	Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>Reestreno</u>		
		Cine Los Ángeles	Del 22/11/1972 al 24/11/1972. (22/11/1972)	Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>Reestreno</u>		
		Cines Norte, Pinares y Almería (26/07/1973)	Del 26/07/1973 al 28/07/1973.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
CÓRDOBA	<i>Córdoba</i>	<u>Estreno local</u> Palacio del Cine (17/11/1972)	Del 16/11/1972 al 17/11/1972.	Sucesión cronológica del diseño de Zulueta y del de Montalbán. Anuncios tipográficos/ cartelera.
			Del 17/11/1972 al 23/11/1972.	

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
BADAJOS	<i>Hoy</i> <i>Hoja del Lunes</i>	<u>Estreno local</u> Cine Conquistadores (02/12/1972)	Del 02/12/1972 al 04/12/1972.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

TERCERA FASE DE ESTRENO

1º semestre de 1973

(Panorámica del anuncio en prensa de la exhibición de *Mi querida señorita* en las ciudades en que se estrenó entre enero y mayo de 1973 y de su exhibición -aún por completar- en fechas posteriores).

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE LOS ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
TARRAGONA	<i>Diario Español</i>	<u>Estreno local</u> Cine Tarragona (23/01/1973).	Del 23/01/1973 al 28/01/1973.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
JAÉN	<i>Jaén</i>	<u>Estreno local</u>		
		Lis Palace (03/03/1973).	Del 03/03/1973al 08/03/1973.	Anuncios tipográficos/cartelera.
		<u>Continuación de estreno</u>		
		Darymelia (02/03/1973).		

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN.
MURCIA	<i>Hoja del Lunes</i>	<u>Estreno local</u>		
	<i>Línea</i>	Cine Salzillo (09/03/1973).	El 06/03/1973.	Anuncios tipográficos.
	<i>La Verdad</i>		El 08/03/1973.	Anuncios tipográficos.
			El 09/03/1973.	Alternancia del diseño de Zulueta y del de Montalbán según día y cabecera.
		2ª semana.	El 16/03/1973.	Alternancia del diseño de Zulueta y del de Montalbán según día y cabecera.
		3ª semana.	El 23/03/1973.	Sólo diseño de Zulueta en <i>Línea</i> .
			Del 09/03/1973 al 04/04/1973.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
HUESCA	<i>Nueva España</i>	<u>Estreno local</u> Cine Avenida (10/03/1972).	Del 07/03/1973 al 11/03/1973.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
AVILÉS	<i>La Voz de Avilés</i>	<u>Estreno local</u> Cine Clarín (10/03/1973).	Del 09/03/1973 al 14/03/1973.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
SEGOVIA	<i>El Adelantado de Segovia</i>	<u>Estreno local</u> Cine Sirenas (05/04/1973)	Del 31/03/1973 al 07/04/1973.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS ANUNCIOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
PALMA DE MALLORCA	<i>Baleares</i> <i>Diario de Mallorca</i> <i>Hoja del Lunes de las Baleares</i> <i>Última Hora.</i>	<u>Estreno local</u>		
		Nuevo Hispania (14/03/1973)	Del 09/03/1973 al 14/03/1973.	Sucesión cronológica del diseño de Zulueta y del de Montalbán en <i>Baleares</i> . Alternancia del diseño de Montalbán y de Zulueta según día en <i>Diario de Mallorca</i> . Sólo diseño de Montalbán en <i>Última Hora</i> . Diseño de Zulueta en <i>La Hoja del Lunes de las Baleares</i> .
			El 17/03/1973. El 19/03/1973.	Sólo diseño de Montalbán (en <i>Baleares</i>). Sólo diseño de Montalbán (en <i>Hoja del Lunes de Baleares</i>).
		2ª semana.	El 21/03/1973.	Sólo diseño de Montalbán (en <i>Baleares</i> y <i>Última Hora</i>).
			El 24/03/1973. El 28/03/1973. El 31/03/1973.	Sólo diseño de Zulueta (en <i>Baleares</i>). Sólo diseño de Montalbán (en <i>Baleares</i>). Sólo diseño de Montalbán (en <i>Baleares</i>).
		3ª semana.		
		4ª semana y sesiones con López Vázquez.	Del 04/04/1973 al 06/04/1973.	Sólo diseño de Montalbán en los tres diarios.
		5ª y última semana.	El 11/04/1973.	Sólo diseño de Montalbán (en <i>Baleares</i>).
		4 últimos días.	El 14/04/1973.	Sólo diseño de Montalbán (en <i>Baleares</i> y <i>Última Hora</i>).
			Del 14/03/1973 al 17/04/1973.	Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>Reestreno en sesión doble (filme principal)</u>		
		Cines Capitol y Salón Rialto (08/08/1974)	Del 07/08/1974 al 08/08/1974. Del 08/08/1974 al 14/08/1974.	Sólo diseño de Montalbán en los tres diarios. Cartelera.
		<u>Reestreno en sesión doble (filme complemento)</u>		
		Cine Augusta (20/05/1975).	El 20/05/1975. Del 20/05/1975 al 25/05/1975.	Anuncio tipográfico. Cartelera.
		<u>Reposición en sesión doble (filme principal)</u>		
		Cine Arlequín (19/02/1976).	Del 19/02/1976 al 21/02/1976).	Cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
ALICANTE	<i>Hoja del Lunes</i> <i>Información</i> <i>La Verdad</i>	<u>Estreno local</u> Cine Chapí (29/03/1973).	El 29/03/1973.	Sólo diseño de Montalbán.
			Del 30/03/1973 al 03/05/1973.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
ELCHE	<i>Información La Verdad</i>	<u>Estreno local</u>		
		Palacio del Cine (24/04/1973).	Del 24/04/1973 al 27/04/1973.	Anuncios tipográficos/ cartelera.
		<u>Continuación de estreno</u>		
		Cine Palafox (28/04/1973)	Del 28/04/1973 al 01/05/1973.	

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
	<i>Nuevo Fotogramas</i> <i>Cine en 7 Días</i> <i>Cineinforme</i>	<u>Continuación del lanzamiento comercial tras los Oscar</u>	27-28/04/1973.	Anuncio fotográfico.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
SALAMANCA	<i>El Adelanto</i> <i>Gaceta Regional</i> <i>Hoja del Lunes</i>	<u>Estreno local</u> Cine Salamanca (11/05/1973).	Del 10/05/1973 al 22/05/1973.	Anuncios tipográficos/ cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
LÉRIDA	<i>La Mañana</i> <i>Diario de Lérida</i> <i>Hoja del Lunes</i>	<u>Estreno local</u>		
		Cine Fémima (17/05/1973).	El 17/05/1973. Del 17/05/1973 al 27/05/1973.	Anuncio tipográfico. Cartelera.
		<u>Reestreno (sesión doble, complemento)</u>		
		Cine Fémima (26/07/1974)	El 26/07/1974. Del 26/07/1974 al 01/08/1974.	Anuncio tipográfico. Cartelera.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
MAHÓN	<i>Menorca</i>	<u>Estreno local</u> Teatro Principal (25/05/1973).	Del 25/05/1973 al 26/05/1973. El 29/05/1973.	Sólo diseño de Zulueta. Anuncio tipográfico.

LUGAR DE ESTRENO	CABECERAS DE PRENSA	MOTIVO DEL ANUNCIO	INTERVALO DE PUBLICACIÓN DE ANUNCIOS	CONVIVENCIA DE LOS DISEÑOS DE IVÁN ZULUETA Y JOSÉ MONTALBÁN
SANTA CRUZ DE LA PALMA	<i>Diario de Avisos</i>	<u>Estreno local</u> Parque de Recreo (01/11/1974).	Del 26/10/1974 al 31/10/1974. El 01/11/1974. Del 01/11/1974 al 02/11/1974.	Anuncio tipográfico. Anuncio tipográfico. Cartelera.

Capítulo 7.- Síntesis en imagen fija del tránsito genérico-sexual

Como ya se ha esbozado en el capítulo anterior, los diseños gráficos de la publicidad cinematográfica suelen estar altamente codificados. Además de ilustrar el argumento del filme, siguen iconografías relacionadas con el género y la temática en los que se adscribe el argumento, así como iconografías construidas en torno a las estrellas protagonistas y/o que enraízan con representaciones del imaginario cultural y artístico. Este valor transtextual de la cartelística fílmica ha sido expuesto por Francisco Perales (2007, pp. 60-79), que aporta ejemplos significativos de vinculación visual de las tipografías con géneros concretos: los caracteres pétreos y macizos con el péplum y el género bíblico; que señala la referencialidad de conocidísimas obras de arte: *La Venus de Milo*, *El nacimiento de Venus*, de Sandro Botticelli, y *La maja vestida*, de Francisco de Goya, en la representación de la mujer fatal cinematográfica; y que examina cómo códigos asociados a una estrella de Hollywood terminan extendiéndose a toda una tipología de personajes e intérpretes y constituyendo un índice de género, por ejemplo, al representar a Cary Grant con su mejilla acariciando la de su pareja de reparto y tener ambos la mirada ensoñadoramente dirigida fuera de campo se logra una connotación romántica.

Los materiales gráficos de filmes con disfraz sexual utilitario, de aquellos que transcriben en papel el suspense de posesión vampírica y esquizoide del lado femenino y de aquellos otros que anuncian docudramas de las vivencias trans e intersexuales (véanse categorías supragenéricas descritas en el cap. 2.4) no escapan a las codificaciones y al peso de la tradición iconográfica. Se han podido observar algunas de sus tipificaciones a partir de carteles y programas de mano localizados en publicaciones impresas y en catálogos en línea impulsados por coleccionistas⁴⁸⁸, en monografías dedicadas a artistas gráficos y en estudios generales de publicidad cinematográfica⁴⁸⁹, y en los fondos de archivos de titularidad pública⁴⁹⁰.

Dentro de las ilustraciones publicitarias de disfraz sexual utilitario elaboradas en el segundo tercio y en el tercio final del S.XX, y particularmente en la España franquista y posfranquista, cabe distinguir los tratamientos dados a las farsas de disfraz femenino, a

⁴⁸⁸ Los primeros y más extensos catálogos impresos de carteles y programas de mano nacen de colecciones privadas y/o del impulso de coleccionistas-especialistas como Paco Baena (1997[1996], 2004), Ángel Luengo (1987), Antonio García-Rayó (2006), Francisco Jurado (2006), Bienvenido Llopis (2003, 2009 y 2013) y Simón Torres (Ciudad Real 2008). También existen extensos catálogos en línea promovidos por Paco Moncho (www.prospectosdecine.com) y Lluís Benejam (<http://archivocine.com/index.php/material/programas-de-mano>). Resulta igualmente orientativa para consultar materiales gráficos cinematográficos la página web de compra-venta para coleccionistas www.todocoleccion.net. Vinculada con el coleccionismo, destaca la labor de la revista *AGR. Coleccionistas de cine* y de quienes la han hecho posible (A. García-Rayó y sus colaboradores).

⁴⁸⁹ La labor editorial de instituciones públicas como Filmoteca Española en relación a la obra de Mac (Cervera e Iriarte, 2006) y de Jano (Cervera y Zarza, 2017), y los escritos académicos, artículos y catálogos de exposición de profesores universitarios como Raúl Eguizábal (2014), Pilar Pedraza (1990, 1991), Francisco Perales (2007), Roberto Sánchez López (1996, 1997) y Víctor Zarza (2006a, 2006b, 2014).

⁴⁹⁰ Se han consultado fondos en el AGA, en la BNE y en FE, instituciones a las que sería conveniente dotar de mayores efectivos para que puedan concluir la labor de catalogación y facilitar la accesibilidad a un mayor número de materiales gráficos cinematográficos.

las narraciones de aventuras con disfraz varonil y bélico, y a historias que juegan con la iconografía de “el mundo al revés”.

En los anuncios gráficos de farsas –y sin excluir ilustraciones naturalistas- es frecuente la caricatura como indicador de comedia (Zarza 2006a, p. 110) y que el cómico disfrazado ocupe el papel central. Quizá el ejemplo más característico por su prolífica serialidad iconográfica sea el de la cartelística de las adaptaciones fílmicas de *La tía de Carlos*. De acuerdo con el género cinematográfico que comentan, estos afiches y programas de mano trasponen un punto de vista narratológico que permite a la audiencia *ver detrás* del camuflaje femenino al personaje masculino escondido. Para ello se recurre, principalmente, a una estrategia de disfraz *transparente*, añadiendo al reconocimiento de las facciones de un actor maduro -y en general, poco agraciado-, atributos viriles extraídos de *gags* argumentales de la obra de Brandon Thomas, que eliminan cualquier resquicio de ilusión mimética dentro del disfraz femenil. Alternativamente, en lugar de emplear sólo el disfraz *transparente*, algunos diseños optan por una gemelidad andrógina del cómico, que aparece desdoblado con y sin indumentaria de mujer.

En el primer caso, marcado por la *transparencia* del disfraz, se identifican varios motivos iconográficos en los materiales publicitarios conformando el estereotipo e imagen popular de *La tía de Carlos*. El más destacado consiste en situar un puro, con su inequívoca simbología fálica, en la boca de la falsa viuda millonaria. Desde la caricatura del primer actor que interpretó el papel, W. S. Penley, realizada por el ilustrador Alfred Bryan en el S. XIX (fig. 7.1)⁴⁹¹; el habano se repite en los labios de cómicos caracterizados en el papel de la tía madura: en los de Jack Benny, en el programa de mano y el anuncio en prensa de *La tía de Carlos* (*Charley's Aunt*, Archie Mayo, 1941) dibujados por Soligó y José María adaptando la publicidad americana (fig. 7.2)⁴⁹²; en los de Cassen, en el cartel y programa de mano de *La tía de Carlos en minifalda* (Augusto Fenóllar, 1967) (fig. 7.3)⁴⁹³.

Como alternativa al puro, el programa de mano de *La tía de Carlos* (Leopoldo Torres Ríos, 1946) (fig. 7.4)⁴⁹⁴ muestra otro motivo: el de la ropa masculina que sobresale por debajo de la femenina. En la mitad inferior de este diseño, la postura recostada de la *falsa* señora permite vislumbrar pantalones debajo del vestido, reduciendo el atuendo femenino a un disfraz y un engaño, como sugiere además el que en su retrato de busto de la parte superior de la ilustración se cubra parte del rostro con un abanico. El disfrazado que se parapeta detrás del abanico es, de hecho, un motivo frecuente al que, a veces, se

⁴⁹¹ En *The Entr'acte Annual* de 1894.

⁴⁹² Véase <http://www.prospectosdecine.com/detallecoleccion.php?id=170> y <http://archivocine.com/index.php/material/programas-de-mano/item/546>.

⁴⁹³ El cartel de *La tía de Carlos en minifalda* se puede consultar en la BNE (signatura AHC/134461).

En la publicidad gráfica de *La liga no es cosa de hombres* (1972) (BNE signatura AHC/73917), otra farsa protagonizada por Cassen y producida por Ignacio F. Iquino, se recurre igualmente al disfraz *transparente*. Se caracteriza a Cassen disfrazado de mujerona futbolista pero con unos rasgos faciales indudablemente masculinos, unos brazos y piernas peludos y, no por casualidad, es “ella” quien tiene el balón y se codea coquetamente con una seductora jugadora. Como motivo añadido de farsa, en este cartel aparece en segundo término el árbitro amorosamente burlado por la apariencia femenina del disfrazado de mujer.

⁴⁹⁴ Véase <http://www.prospectosdecine.com/detallecoleccion.php?id=4709> y <http://archivocine.com/index.php/material/programas-de-mano/item/546>.

añade otro accesorio: unos impertinentes (o anteojos con mango) propios de damas acaudaladas de tiempos pretéritos⁴⁹⁵.

Un cuarto motivo visual con el que evidenciar la masculinidad del disfrazado de mujer consistía en mostrar su deleite heterosexual ante las carantoñas y atenciones que obtiene de muchachas jóvenes engañadas por su falsa apariencia. El anuncio en prensa del filme de Archie Mayo (fig. 7.2) plasma a la *señorona* con una chica a cada lado besándole la mejilla. Esta virilidad normativa se articula, en otras ocasiones, al situar al disfrazado de mujer en el centro de la composición y, en torno a él, efigies o figuras de cuerpo entero femeninas, tal como se puede observar en los carteles del filme de Augusto Fenóllar (fig. 7.3) y en otra versión de la publicidad gráfica del de Leopoldo Torres. En ambos casos, no es infrecuente que el disfrazado mire, frontalmente o de soslayo, fuera de campo y que guiñe un ojo haciendo cómplices de la picardía a quienes observan el afiche.

Como se expuso al principio, junto a la voluntad de hacer *transparente* el disfraz, en la publicidad gráfica de estas farsas se recurre al desdoblamiento del género *real* y del género *simulado* del personaje en una suerte de gemelidad andrógina, como en el programa de mano de *Carlos, su tía y la otra* (Charleys Tante, Hans Quest, 1956) (fig. 7.5)⁴⁹⁶, y en el cartel y anuncio en prensa de *La tía de Carlos* (Luis María Delgado, 1981) (fig. 7.6), donde los cómicos Heinz Rühmann y Paco Martínez Soria se exhiben, respectiva y paralelamente, con apariencia masculina y femenina recordando el tema plautiano de los *menaechmi*. En la publicidad del filme de Hans Quest, sin embargo, hay un doble desdoblamiento: el del género disfrazado y sin disfrazar del protagonista, y el de la verdadera tía y la “otra” tía. En la publicidad del filme de Luis María Delgado se pone el acento exclusivamente en el equívoco de *gemelidad*.

El disfraz *transparente* y el desdoblamiento de género no son estrategias exclusivas de diseños gráficos para farsas. Se identifican, igualmente, en materiales gráficos para filmes históricos y de aventuras donde un personaje femenino se oculta tras un atuendo guerrero. A diferencia del tratamiento dado en la farsa, en el disfraz varonil bélico, cuando se hace *transparente*, se prescinde de atributos objetuales que contradigan la coherencia de la caracterización masculina. Se recurre, en su lugar, a una sutil feminización de la apariencia masculina que distinga a la mujer oculta en su menor estatura y complexión respecto a las de los hombres a los que acompaña, en su larga cabellera y/o en unos rasgos faciales intencionadamente delicados, maquillados incluso, que parecen responder al prejuicio de que una disfrazada de varón no *pasa* totalmente desapercibida dentro del género masculino (véase cap. 2.4). Las representaciones de Rosaura (María Mahor) y Clorinda (Sylvia Koscina) en el programa de mano, cartel y anuncio en prensa de *El príncipe encadenado* (Luis Lucia, 1960) (fig. 7.7)⁴⁹⁷ y en el

⁴⁹⁵ Estos motivos, con sus correspondientes atributos, se aprecian también en el cartel de la reposición teatral de *La tía de Carlos* en el teatro Eslava de Madrid en 1967, en el que figura la fotografía de Paco Martínez Soria con el atuendo de la anticuada tía aderezado con abanico e impertinentes (BNE signatura AHC/154517), y en el anuncio de prensa de su estreno un año antes (*Abc*, 03/06/1966, p. 126).

⁴⁹⁶ Véase <http://www.prospectosdecine.com/detallecoleccion.php?id=2930>, <http://www.prospectosdecine.com/detallecoleccion.php?id=2931> y <http://archivocine.com/index.php/material/programas-de-mano/item/459>.

⁴⁹⁷ Reproducido en Luqui, Hoyos, López y Barsa, 1987, p. 17 y en Jurado 2006, p. 265.

programa de mano de *Jerusalén Libertada* (*La Gerusalemme Liberata*, C. L. Bragaglia, 1957)⁴⁹⁸ son claros ejemplos. Un uso particular del disfraz *transparente* se observa en algunos programas de mano españoles, carteles y anuncios en prensa que presentan en solitario a grandes actrices de Hollywood de rasgos fácilmente reconocibles y exaltan una ambigüedad y fascinación andrógina: Ingrid Bergman en *Juana de Arco* (*Joan of Arc*, Victor Fleming, 1948) (fig. 7.8), Marlene Dietrich en *Capricho imperial* (*The Scarlet Empress*, Josef von Sternberg, 1934)⁴⁹⁹ y Greta Garbo en *La reina Cristina de Suecia* (*Queen Christina*, Rouben Mamoulian, 1933)⁵⁰⁰ (fig. 7.9).

De forma excepcional y ya en época de libertades democráticas, la guía de prensa de *La monja alférez* (Javier Aguirre, 1987) (fig. 7.11) anula la noción de disfraz *transparente* para plasmar la correspondencia del *disfraz* con la identidad de género en que desea vivir el personaje: la masculina. Lo consigue evitando que el personaje lampiño a caballo sea identificado inmediatamente como femenino y con la actriz Esperanza Roy que lo interpreta. Se hace así eco de su caracterización en la película, inspirada por las presuntas memorias escritas del personaje histórico, y del efecto similar que produce el único retrato pictórico existente de Catalina de Erauso, atribuido a Juan van der Hamen y León y perteneciente a la colección Kutxa⁵⁰¹.

Pero en la publicidad gráfica también se encuentran desdoblamientos de la disfrazada de varón, con el género masculino del disfraz en primer término y el género femenino que oculta en segundo término. Aunque en alguna ocasión –el programa de mano de *La gran aventura de Silvia* (*Sylvia Scarlett*, George Cukor, 1935)⁵⁰²– ambas personalidades aparecen a tamaño y escala semejantes; en otros diseños realizados durante el Franquismo se da primacía a la representación del género *verdadero* de la disfrazada, el femenino, cuyo busto o efigie de grandes dimensiones, si bien está en segundo plano, ocupa la parte superior y/o central de la composición relegando a su representación de cuerpo completo bajo disfraz masculino a la parte inferior y/o lateral de la composición. Dicha concepción se puede observar en un programa de mano de *La monja alférez* (Emilio Gómez Muriel, 1944) (fig. 7.12)⁵⁰³, muy distinto a la guía de prensa ya citada de la versión de Javier Aguirre. En el prospecto del filme de Emilio Gómez, el busto de María Félix vestida de religiosa goza de preeminencia al extenderse por la mitad superior mientras que su representación como caballero, en plano americano y enfrentándose a otro hombre, se sitúa en la mitad inferior con menor impacto visual. A un esquema semejante responde el cartel de Jano para una reposición de *La reina Cristina de Suecia*, con el rostro de perfil de Greta Garbo ocupando casi todo el espacio compositivo y en cuyo lateral izquierdo se representa de cuerpo entero a la reina con indumentaria varonil (fig. 7.10).

⁴⁹⁸ Reproducido en Jurado 2006, p. 587.

⁴⁹⁹ Reproducido en <http://www.prospectosdecine.com/detallecoleccion.php?id=17374>.

⁵⁰⁰ Reproducido en Ciudad Real 2008, p. y en

<http://www.prospectosdecine.com/detallecoleccion.php?id=8497>.

⁵⁰¹ Véase su reproducción en el museo virtual Gipuzkoa Geroztik, impulsado por la Diputación Foral de Guipúzcoa: <http://www.gipuzkoamuseobirtuala.net/iconografia.php?q=R>.

⁵⁰² Reproducido en Ciudad Real 2008, p. 127.

⁵⁰³ Reproducido en Luengo 1987, n. 2.210.



Fig. 7.1.- Caricatura. W. S. Penley como la tía de Carlos. Autor: Alfred Bryan. *The Entr'Acte Annual* (1894). Fuente: Wikimedia Commons.



Fig. 7.2.- Anuncio. *La tía de Carlos* (A. Mayo, 1941). Autor: José María. Fuente: *El Mundo Deportivo* (31/03/1945, p. 2). De sus autores ©.



Fig. 7.3.- Cartel. *La tía de Carlos en minifalda* (A. Fenóllar, 1967). Autor: Martí Ripoll. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.



Fig. 7.4.- Programa de mano. *La tía de Carlos* (L. Torres Ríos, 1946). Fuente: <http://catalogo.artium.org/la-tia-de-carlos>. De sus autores ©.



Fig. 7.5.- Programa de mano. *Carlos, su tía y la otra* (H. Quest, 1956). Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.



Fig. 7.6.- Anuncio. *La tía de Carlos* (L. M. Delgado, 1981). Fuente: *Diario de Las Palmas* (14/07/1982, p. 24). De sus autores ©.



Fig. 7.7.- Anuncio. *El príncipe encadenado* (L. Lucia, 1960).
 Autor: Mac. Fuente: *Hoja del Lunes* (Madrid) (19/11/1960, p. 11).
 De sus autores ©.



Fig. 7.8.- Programa de mano. *Juana de Arco* (V. Fleming, 1948). Fuente:
 Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.



Fig. 7.9.- Clisé, guía de prensa. *La reina Cristina de Suecia* (R. Mamoulian, 1933). Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.



Fig. 7.10.- Cartel. *La reina Cristina de Suecia* (R. Mamoulian, 1933).
 Autor: Jano. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.

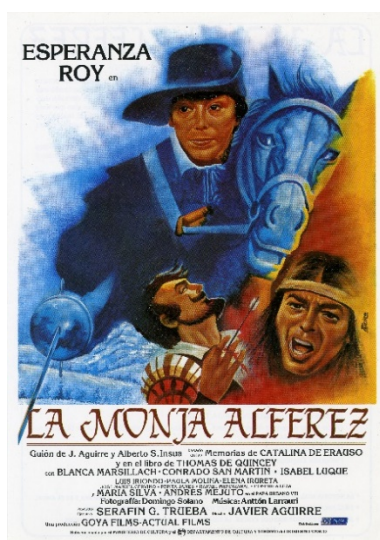


Fig. 7.11.- Guía de prensa. *La monja alférez* (J. Aguirre, 1987).
 Autor: Tejeiro. Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.



Fig. 7.12.- Programa de mano. *La monja alférez* (E. Gómez Muriel, 1944). Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.



Fig. 7.13.- Cartel. *La moza del cántaro* (F. Rey, 1954). Autor: Napoleón Campos. Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.



Fig. 7.14.- Anuncio. *La moza del cántaro* (F. Rey, 1954). Fuente: *Diario de Mallorca* (25/03/1954, p. 5). De sus autores ©.



Fig. 7.15.- Programa de mano. *Matrimonio al revés* (H. Roach, 1940). Fuente: Bienvenido Llopis y Luis Miguel Carmona (2009). *La censura franquista en el cine de papel*. De sus autores ©.



Fig. 7.16.- Anuncio. *La novia era él* (H. Hawks, 1949). Autor: Soligó. Fuente: *El Mundo Deportivo* (14/10/1950). De sus autores ©.



Fig. 7.17.- Anuncio. *Los derechos de la mujer* (J. L. Sáenz de Heredia, 1963). Fuente: *Hoja del Lunes* (Madrid) (18/02/1963, p. 13). De sus autores ©.



Fig. 7.18.- Anuncio. *Una señora llamada Andrés* (Julio Buchs, 1970). Autor: Jano. Fuente: *Hoja del Lunes* (Madrid) (23/11/1970, p. 38). De sus autores ©.

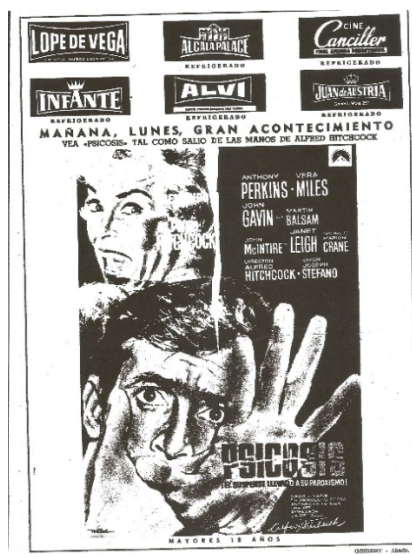


Fig. 7.19.- Anuncio reposición. *Psicosis* (A. Hitchcock, 1960). Autor: Mac. Fuente: *Abc* (01/08/1971, p. 71). De sus autores ©.



Fig. 7.20.- Cartel de *Homicidio* (W. Castle, 1962). Autor: Jano. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.



Fig. 7.21.- Cartel. *Un hacha para la luna de miel* (M. Bava, 1969). Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.



Fig. 7.22.- Anuncio. *Vestida para matar* (B. de Palma, 1980). *Hoja del Lunes* (Madrid) (26/01/1971, p. 21). De sus autores ©.

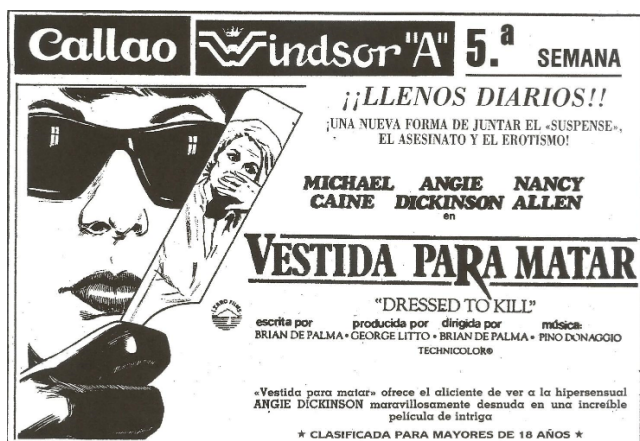


Fig. 7.23.- Anuncio. *Vestida para matar* (B. de Palma, 1980). Fuente: *Abc* (22/02/1981, p. 104). De sus autores ©.

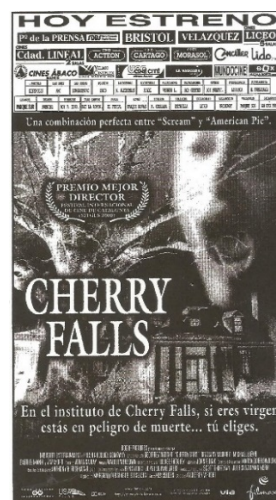


Fig. 7.24.- Anuncio. *Cherry Falls* (G. Wright, 2000). Fuente: *Abc* (05/01/2001, p. 103). De sus autores ©.

Varía ligeramente este esquema de desdoblamiento en el cartel de *La moza del cántaro* (Florián Rey, 1954) (fig. 7.13) que, compuesto en torno a la efigie central de la protagonista, Paquita Rico, superpone en el ángulo inferior izquierdo una viñeta monócroma en la que el personaje se está batiendo con disfraz varonil y, detrás de la efigie, en el ángulo superior derecho, incluye otra viñeta con su caracterización femenina. A pesar de estos motivos alternativos, a la hora de representar el tema del disfraz este puede obviarse y omitirse, como en el programa de mano y en el anuncio en prensa de *La moza del cántaro* (fig. 7.14)⁵⁰⁴.

Dentro de los materiales publicitarios que representan el tema de “el mundo al revés” en clave de comedia, satirizando sobre la inversión de roles de género y sobre reivindicaciones feministas en clave de fantasía o ciñéndose a la actualidad de la época, se diseñaron los programas de mano, carteles y anuncios en prensa de *Cocktail de celos/ Matrimonio al revés* (Turnabout, Hal Roach, 1940) (fig. 7.15), de *La novia era él* (*I Was a Male War Bride*, Howard Hawks, 1949) (fig. 7.16), de *Los derechos de la mujer* (José Luis Sáenz de Heredia, 1962) (fig. 7.17)⁵⁰⁵ y de *Una señora llamada Andrés* (Julio Buchs, 1970) (fig. 7.18)⁵⁰⁶.

La tipología de los materiales gráficos de películas con argumento de posesión vampírica y esquizoide del lado femenino es muy diferente respecto a las estrategias representativas empleadas para anunciar tramas de disfraz sexual utilitario. Su punto de vista narratológico opera en modo contrario y restringe el saber de la audiencia fomentando el suspense y la sorpresa. Para lograrlo recurre, principalmente, a dos motivos. Por un lado, rostros desencajados y despavoridos de víctimas –la mayoría, mujeres jóvenes– ante una amenaza fuera de campo. Y por otro, ubicándose plenamente en el cine de acuchillamientos en serie o *slasher*, armas blancas refulgentes y ensangrentadas en las que incluso se reflejan sus víctimas y que simulan muchas veces desgarrar la superficie del afiche. Aunque en su forma ortodoxa estos diseños omiten totalmente de la composición la imagen de la figura agresora: véanse los carteles y anuncios en prensa de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) (fig. 7.19) y de *Homicidio* (*Homicidal*, William Castle, 1962) (fig. 7.20); en diseños sucesivos –carteles y anuncios en prensa de *Un hacha para la luna de miel* (*Il rosso segno della follia*, Mario Bava, 1969) (fig. 7.21)⁵⁰⁷ y *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*, Brian de Palma, 1980) (fig. 7.22 y 7.23)– se entrevé a la asesina de espaldas, en segundo término o en claroscuro. El anuncio en prensa de *Cherry Falls* (*Cherry Falls*, Geoffrey Wright, 2000) (fig. 7.24) recuperaría la versión primitiva.

Esta introducción a la codificación de los diseños gráficos de disfraz sexual y de posesión del lado femenino se completa con un sucinto análisis de la tipificación de

⁵⁰⁴ En el programa de mano de *La moza del cántaro* (reproducido en Luengo 1987, n. 2.226; y en Ciudad Real 2008, p. 66), la ilustración únicamente muestra a Paquita Rico bajo su caracterización femenina y con el cántaro como atributo característico. En los materiales gráficos publicitarios de las adaptaciones fílmicas de otro argumento extraído de una obra Lope de Vega, el de las versiones de *Doña Francisquita*, de Hans Behrendt, en 1934 y de Ladislao Vajda, de 1952 (BNE signaturas EPH/2520/1 y EPH/2407/10), que sirve de base a la zarzuela homónima, tampoco se visibiliza el disfraz femenil de uno de sus personajes secundarios.

⁵⁰⁵ Reproducido en Ciudad Real 2008, p. 105, Jurado 2006, Luengo 1987, n. 947.

⁵⁰⁶ Reproducido en Jurado 2006, p. 81 y en Cervera y Zarza, 2017, p. 119.

⁵⁰⁷ BNE signatura AHC/85319.

materiales que anuncian docudramas de las vivencias trans e intersexuales antes de abordar plenamente los materiales que Iván Zulueta y José Montalbán elaboraron para *Mi querida señorita*, y que conforman el corpus y núcleo de estudio de este capítulo.

En los paratextos gráficos de los docudramas de las vivencias trans e intersexuales se pueden identificar varios motivos o escenas temáticas: a) las que plasman conceptualmente una identificación/ identidad genérico-sexual distinta a la normativa, b) las que sugieren un proceso de reasignación y tránsito, y c) las que evocan aspectos psicosociales y de reivindicación inclusiva. A menudo, los dos primeros motivos interseccionan en un mismo diseño.

En los materiales gráficos que traducen visualmente la identificación/ identidad genérico-sexual del personaje se han buscado imágenes reconocibles recurriendo a estereotipos e iconografías populares que, en ocasiones, caen en cierto sensacionalismo. En el cartel y anuncio en prensa de la destapista *El transexual* (José Jara, 1977) (fig. 7.25)⁵⁰⁸ se ha asimilado la transexualidad con un cuerpo femenino anónimo y despersonalizado (sólo se ve la parte central de su anatomía, no la cara) y que, con una mano, oculta un sexo quizá sin reasignar sirviendo de acicate de la mirada *voyeur* de la audiencia⁵⁰⁹. En el cartel de *Vestida de azul* (Antonio Giménez-Rico, 1984) (fig. 7.27)⁵¹⁰ se escoge, para representar la transexualidad, una muñeca o doble femenino artificial con múltiples connotaciones: de fragilidad, de réplica elaborada por la intervención humana, de feminidad estereotipada. Una metáfora a la que se añade la desafortunada frase publicitaria “No es un hombre. No es una mujer. Es una muñeca...”, apreciación en cuanto a la elección del eslogan que comparte Alberto Mira (2008, pp. 411-412).

Para representar conceptualmente la intersexualidad se ha recurrido a citas intertextuales de la Historia del Arte en el cartel y anuncio en prensa de *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) (fig. 7.28), cuyo protagonista yacente boca abajo remite con su postura a la escultura clásica *El hermafrodita dormido*, del Museo del Louvre de París o del Museo de las Termas de Roma⁵¹¹; y también se opta por códigos científicos cuando en la carátula del dvd de *Orchids. My Intersex Adventure* (Phoebe Hart, 2017)⁵¹² se combinan de forma anárquica las letras “x” e “y”, alusivas a los cromosomas que determinan el sexo genético.

⁵⁰⁸ Véase este cartel en BNE signatura AHC/90216.

⁵⁰⁹ Esta imagen de ocultamiento del pubis y de un cuerpo anónimo del que no se muestra el rostro está desarrollada en el cartel de *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977), donde la fotografía con el personaje de Bibi Andersen desnudo y de espaldas escatima a la audiencia la genitalidad que sí que está mostrando al personaje de María José (Victoria Abril), en segundo plano y de frente. Con opuesto valor semántico a estas imágenes de publicidad cinematográfica de la Transición española, un plano del filme chileno *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2016) (fig. 7.26) ofrece una solución iconográfica bien distinta al ocultamiento calculadamente enigmático e intrigante de la genitalidad en los filmes anteriores. La protagonista Marina Vidal, igualmente desnuda, tapa su pubis con un espejo que refleja su rostro, personalizando el cuerpo y acordándolo con la identificación femenina de su expresión facial sin que importe la genitalidad tapada ni se haga un cuestionamiento en torno a la misma.

⁵¹⁰ Reproducido en Luqui, Hoyos, López y Barsa, 1987, p. 56

⁵¹¹ En los títulos de crédito de *Cambio de sexo*, también se recurre a la estatuaria clásica del dios Hermafrodito representándolo de pie y levantándose la túnica para mostrar sus genitales masculinos. De este modo, se asemeja iconográficamente al desnudo integral y exhibición genital con los que concluían los espectáculos que hacían algunas mujeres *trans* en salas de fiestas de los años 1970.

⁵¹² Esta carátula puede verse en la página web de la película: <http://www.orchids-themovie.com/media.html>.



Fig. 7.25.- Anuncio. *El transexual* (J. Jara, 1977). Fuente: *Diario 16* (22/10/1977, p. 10). De los autores ©.

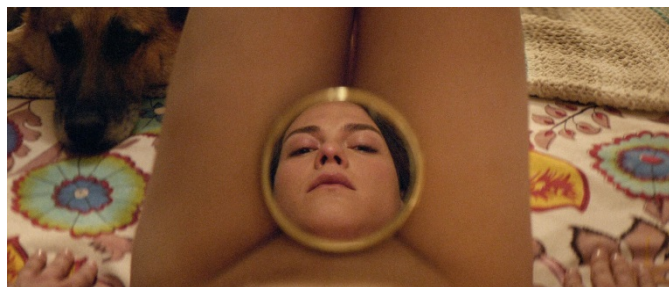


Fig. 7.26.- Foto-fija. *Una mujer fantástica* (S. Lelio, 2016). De sus autores ©.



Fig. 7.27.- Cartel. *Vestida de azul* (A. Giménez-Rico, 1984). Autor: José Ramón. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.



Fig. 7.28.- Anuncio. *XXY* (L. Puenzo, 2007) Fuente: *Abc* (11/01/2008, p. 62). De sus autores ©.

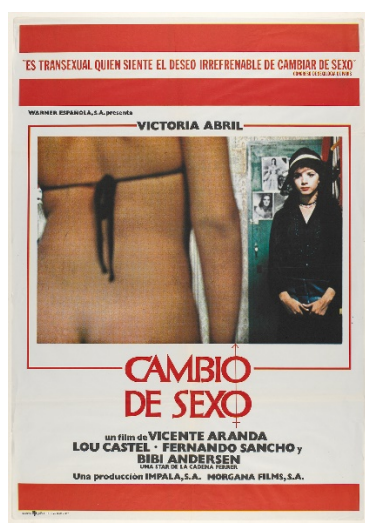


Fig. 7.29.- Cartel. *Cambio de sexo* (V. Aranda, 1977). Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.

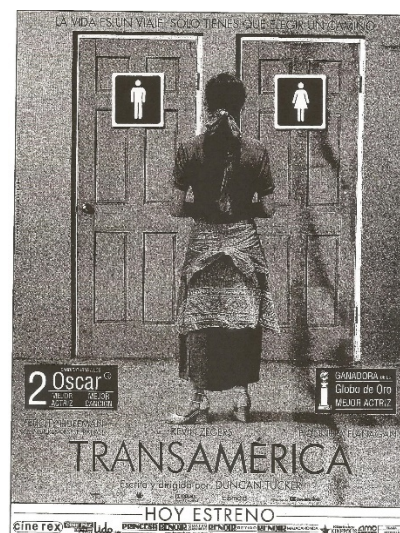


Fig. 7.30.- Anuncio. *Transamérica* (D. Tucker, 2005). Fuente: *La Razón* (24/02/2006, p. 35). De sus autores ©.

En paralelo a las metáforas de identidad genérico-sexual, los motivos relativos a la transición y progresión de un género a otro registran, en imagen fija, la diacronía de un proceso. Para ello emplean tanto composiciones de efecto tridimensional, que invitan a una lectura en profundidad; como otras de efecto bidimensional, basadas en la direccionalidad horizontal o vertical de la lectura de frisos e imágenes planas. Dado que este aspecto se va a desarrollar en el estudio de los materiales gráficos de *Mi querida señorita*, por el momento se reseñará únicamente un ejemplo tipográfico que da una pista sobre el uso bidimensional de este motivo. En el cartel de *Cambio de sexo*⁵¹³, el título de la película sitúa la primera palabra “cambio” en la línea superior y las dos palabras restantes: “de sexo”, en la línea inferior; de modo que la “o” de “cambio”, que remata en una flecha conformando el símbolo de género masculino, quede alineada y atravesada verticalmente por una línea que la une con la “o” de “sexo”, terminada a su vez en una cruz que simboliza el género femenino (fig. 7.29). De este modo, se opera una doble codificación semántica para transmitir la idea del “cambio de sexo”: la codificación textual del lenguaje escrito y otra codificación simbólica alternativa al unir linealmente la progresión del género masculino al femenino.

En cuanto a la inserción de un tercer tipo de motivos temáticos, aquellos de debate social y reivindicación política, en los materiales gráficos de ficciones *trans* e intersexuales, uno de los ejemplos más accesibles es el afiche y anuncio en prensa de *Transamérica* (*Transamerica*, Duncan Tucker, 2005). En él se plantea la segregación urinaria por género en los aseos públicos al mostrar a la mujer trans protagonista de espaldas, dubitativa y equidistante frente a los iconos que distinguen las puertas de los baños para hombres y para mujeres (fig. 7.30).

Señaladas estas codificaciones conceptuales del disfraz sexual, de la posesión vampírica de lo femenino y de las identificaciones *trans* e intersexuales; queda por hacer un último apunte contextualizador, ahora relativo a la codificación autorial que, aunque atenuada, no se encuentra completamente ausente del cartelismo como arte publicitario e industrial ni de los trabajos de Iván Zulueta y José Montalbán.

Ampliamente estudiadas, las constantes de la obra cartelística de Zulueta han sido resumidas en tres rasgos: a) su interés y creatividad en la tipografía de letreros y rótulos (Heredero 1989, pp. 245-246; Pedraza 1991, pp. 86-87); b) el recurso ocasional a estructuras compositivas triangulares, trapezoidales o circulares (Sánchez López 1996, p. 45; Collado 1999, p. 66); y c) una serie de temas y motivos que dejan traslucir obsesiones iconográficas, como el agazapamiento en posición fetal en los carteles de *Los viajes escolares* (Jaime Chávarri, 1974) y de *Sonámbulos* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978) (Pedraza 1991, pp. 88-89) o el hipnotismo de la pantalla cinematográfica de la que, o bien emergen personajes (cartel rechazado del XXIV Festival de Cine de San Sebastián de 1976, véase Sánchez López 1996, p. 41), o bien se constituye en superficie sobre la que se proyectan sombras al interponerse los personajes delante del foco de luz, (los afiches

⁵¹³ Reproducido en Llopis y Carmona, 2009, p. 29, y que se puede consultar en la BNE (signatura AHC/90444).

del XXVI Festival de Cine de San Sebastián de 1978 y de *Arrebato* (I. Zulueta, 1979) (Pedraza 1991, pp. 89-90; y Sánchez López 1996, p. 44).

Más cercana a la ortodoxia de la codificación industrial de los materiales promocionales impresos, los rasgos pictóricos, compositivos y temáticos de la obra de José Montalbán han sido mucho menos estudiados (Zarza 2006b).

Alcanzado este punto, las líneas que siguen se centran ya únicamente en los materiales gráficos publicitarios de *Mi querida señorita* y en su tradición bicéfala vinculada a los diseños de Iván Zulueta y de José Montalbán. En primer lugar, se hace un análisis iconográfico y semiótico de los carteles de la película, tradicionalmente considerados el estándar del paratexto gráfico cinematográfico y que, como se verá, cuentan con un grado considerable de variación y variantes. A continuación, se ejemplifica la dualidad utilitaria de los materiales gráficos de *Mi querida señorita* a través de las guías publicitarias: la redactada en inglés con el diseño de Zulueta para el mercado internacional y la redactada en español con el diseño de Montalbán para el mercado interno. Planteado este esquema, la adaptación de las versiones de los carteles a los anuncios de prensa (fotomontajes, dibujos a pluma) muestra, tras hacer un análisis filológico, que la atribución funcional binaria de cada versión no se cumplió en este medio de comunicación y que ambas versiones coexistieron en el mercado interno (al menos en los diarios y revistas). Las variantes gráficas de los anuncios en prensa resultan, además, reveladoras para esbozar una reconstrucción histórica. Su aparición cronológica aporta pistas sobre la fecha de introducción del conjunto de materiales gráficos y sobre su evolución. Por último, y aplicando las metodologías ya mencionadas, se estudian reformulaciones posteriores de los diseños primitivos de Zulueta y Montalbán en las carátulas de las reediciones videográficas y en disco óptico de la película.

7.1.- LOS CARTELES: VERSIONES DE UNA SÍNTESIS VISUAL

En este epígrafe se describen exhaustivamente las propuestas iconográficas del diseño gráfico de Iván Zulueta, basado en una figura bisexuada lateralmente, y del de José Montalbán, articulado en torno a la superposición de una efigie masculina sobre la frente de un busto femenino. Ambas propuestas fructificaron en dos carteles con raíces estéticas e implicaciones semióticas muy distintas.

7.1.1.- La versión de Iván Zulueta: La irresolución de la androginia diacrónica



Fig. 7.31.- Cartel. *Mi querida señorita* (J. de Armiñán, 1971). Autor: Iván Zulueta.

Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.

En la génesis del diseño elaborado por Iván Zulueta, la estrecha vinculación profesional y personal del cartelista, a la altura de 1972, con quien le hizo el encargo: José Luis Borau y su productora El Imán, hace suponer que conocía bien el proyecto cinematográfico de *Mi querida señorita* antes de diseñar los materiales gráficos. No se puede excluir que hubiese pasado por el rodaje o que hubiese visto el filme total o parcialmente antes de emprender la concepción de estos materiales aunque, por el momento, sólo se ha podido comprobar, gracias al testimonio de Augusto Martínez Torres (2002, p. 14), su presencia el 17 de febrero de ese año a las 10:45 horas en el estreno nacional en el cine Coliseum de Madrid.

En la elaboración del diseño, una serie de bocetos -exhibidos en la primera exposición de la obra gráfica de Iván Zulueta en Alcalá de Henares en 1989 y, meses después, en 1990, en Filmoteca de Valencia según el catálogo de esta segunda muestra (Ortiz y Medina, 1990, s. p.) (fig. 7.33)- apuntan a que hubo distintos cauces y titubeos creativos antes de orientarse decididamente hacia la versión que hoy se conoce⁵¹⁴. La fecha de su elaboración habría sido, previsiblemente, enero de 1972 o, a más tardar, la primera quincena de febrero de 1972.

El cartel definitivo de Zulueta (fig. 7.31)⁵¹⁵, impreso en *offset* y con unas dimensiones de 70 x 100 cm⁵¹⁶, se inspira, según Carlos F. Heredero (1989, pp. 244-245 y 1990, p. 158), en la portada del creativo publicitario George Lois para la revista *Esquire* de abril de 1967⁵¹⁷ (fig. 7.32) que, compuesta en diagonal y en perspectiva creciente, desde un lejanísimo segundo término izquierdo hasta un cercanísimo primer término derecho, retrata frontalmente a varias generaciones de los Kennedy trajeados de negro y sentados con las piernas entrecruzadas en sillas que prácticamente los entronizan y que los hacen destacar sobre un fondo neutro⁵¹⁸. A diferencia de su referente, Zulueta

⁵¹⁴ En dichos bocetos, junto al esbozo del personaje bisexuado, se probaba a representar, dentro de su contorno, imágenes difuminadas de Isabel en actitud cariñosa (dando un beso a Adela, en referencia a la sec. 19; o reclinada, en referencia a la sec. 92).

⁵¹⁵ En FE signaturas 2/ARM/3.1 y 2/ARM/3.2. Reproducido en Ortiz y Medina, 1990, s. p., y en Michelena 2016, p. 191.

⁵¹⁶ Las medidas estándar de los carteles cinematográficos españoles estaban en torno a 70 x 100, a veces algo menos. (Sánchez López 1997, p. 16).

⁵¹⁷ La portada de *Esquire*, junto con otras diseñadas por Lois, forma parte de la colección del Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York y está reproducida en <https://www.moma.org/collection/works/114806?locale=es>. En ese ejemplar de *Esquire* de abril de 1967 hay, además, un reportaje de Tom Buckley titulado “The Transsexual Operation” en el que se recogen fragmentos de entrevistas a mujeres transexuales y a los principales especialistas clínicos en Estados Unidos en aquella época: Harry Benjamin, John Money y Robert Stoller. No se puede descartar que haya algún vínculo entre la utilización de la portada de la revista como referente para el diseño del cartel y que en ese mismo número de la revista hubiese un reportaje que comparte temática con la película.

⁵¹⁸ En paralelo a la portada de la revista *Esquire* que Carlos F. Heredero señala como fuente de inspiración del cartel de *Mi querida señorita*, Ignacio Michelena (2016, p. 230) evoca la influencia de Francis Bacon en el cartel de Zulueta sin especificar si se refiere a la impresión de movimiento deformado en el tronco del personaje, a los fondos casi vacíos de objetos o a la posición sedente. El pintor irlandés había realizado numerosos retratos y autorretratos sedentes, entre ellos las revisiones en los años 1950 del lienzo del Papa Inocencio X elaborado por Velázquez en 1650 (fig. 7.34) y las pinturas en que captaba a su amante George Dyer. Aunque Zulueta (2002, pp. 19-20 <http://ivanzulueta.com/conversacion5.php>) ha dejado patente su interés por Bacon (fig. 8.35), no hay constancia testimonial de que lo tuviese en mente al elaborar el diseño gráfico de *Mi querida señorita*.

condensa la serialidad figural en un único personaje bisexuado, con los rasgos estilizados del actor José Luis López Vázquez, y que, a pesar de mantener la misma postura sedente, carece de asiento visible y queda en suspenso sobre similar fondo blanco.

La bisexuación del personaje se manifiesta lateralmente: en un lado femenino (mitad izquierda del personaje⁵¹⁹) con cabellera anaranjada y vestido escotado y corto de la misma gama cromática; y en un lado masculino (mitad derecha del personaje) con pelo negro y con traje y corbata grisáceos menos oscuros que los de la saga de políticos americanos, de los que le distancia además el medio bigote que viriliza esa fracción del rostro lampiño.

El ordenamiento de esa distribución lateral por géneros se ve, sin embargo, perturbado en el abdomen, donde las formas anaranjadas asociadas a la parte femenina salpican el lado masculino y serpentean por él cual resquicios de una identificación íntima en repliegue, como poso permanente de una ambivalencia de género residual y/o como indicios de una delimitación incierta y fluctuante.

Asimismo, el trastocamiento del principio de segregación genérica se acentúa perturbadoramente en la mitad inferior de la anatomía del personaje, ya que el cruce de piernas respeta una división espacial dicotómica al precio de prolongar lo masculino en lo femenino y viceversa, de confundirlos y entremezclarlos en relación de continuidad. A partir de la intersección de las rodillas, emerge de la americana masculina una pierna de mujer que cuelga desnuda rematando en un zapato de tacón y que se inserta en la mitad izquierda y femenina del personaje. Desde el mismo punto de confluencia, una pierna empantalonada de hombre sirve de extensión del vestido corto femenino, orientándose hacia el lado derecho y masculino del personaje y apoyando firmemente la planta del zapato en un suelo inexistente.

En la parte superior del personaje, la mezcla e indeterminación se manifiestan en el cabello, al omitirse el trazo que cerraría el contorno de la figura y que uniría la melena anaranjada femenina con la sien oscura masculina. Esa zona intermedia y sin límites precisos prescinde de coloreado confundiéndose y difuminándose en el fondo blanco.

Coincidentemente, y como resalta Bernardo Sánchez Salas (2012, pp. 53, 73), José Luis Borau (2007, pp. 265-286) escribió un ensayo sobre las versiones baconianas del retrato velazqueño del pontífice en el que resalta cómo el pintor irlandés hizo emerger plenamente el turbulento interior del personaje que Velázquez había hábilmente sugerido pero contenido, al mismo tiempo, en una apariencia ordenada.

⁵¹⁹ Al referirse a los lados izquierdo y derecho en las ilustraciones, se toma como punto de vista el de la audiencia, no el del personaje representado.



Fig. 7.32.- Portada. Revista *Esquire*. Abril de 1967. Autor: George Lois. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.



Fig. 7.33.- Bocetos. Autor: Iván Zulueta. Fuente: Catálogo Exposición *Pausas de papel* (Filmoteca Valenciana, 1991). De sus autores ©.



Fig. 7.34.- Retrato de Inocencio X (1650). Autor: D. de Silva Velázquez. Fuente: Wikimedia Commons.



Fig. 7.35.- Morgan a lo Bacon (1979). Autor: Iván Zulueta. Fuente: <http://www.ivanzulueta.com>. De sus autores ©.

Descrita la ilustración que conforma el cartel de Zulueta, cabe explorar las tradiciones iconográficas a las que remite, y cómo refleja las inquietudes temáticas y estéticas subyacentes en la película que referencia –*Mi querida señorita*– y en la obra del propio cartelista vasco.

Se puede establecer una primera conexión entre el cartel e iconografías que condensan la transición y reasignación de género en imagen fija recodificando ilustraciones mítico-religiosas y filosóficas de androginia. Estrella de Diego (1992, pp. 24, 26-27, 40) señala que la división vertical por géneros ha sido una de las manifestaciones iconográficas de la androginia, rasgo que la distinguiría de la división horizontal del hermafrodita con un género por encima de la cintura y otro por debajo. Aunque De Diego separa netamente la representación del hermafrodita de la del andrógino en la cultura occidental -quizá se inspira en apreciaciones de Elémire Zolla (1994[1978], pp. 74-75)-, las consideraciones de Marie Delcourt (1970 [1958], pp. 32-51) y de Camille Paglia (2006[1990], pp. 127-131) sobre la bisexuación de los dioses

primitivos griegos, que se efebizan y feminizan progresivamente en las imágenes helenísticas del hermafrodita y del andrógino, permiten intuir una raíz común y una diferenciación posterior. Fuera de la cultura grecorromana, se observan representaciones andróginas con división lateral en el avatar Ardhanarishvara o Shiva andrógino del hinduismo (Zolla 1994[1978], pp. 70-71, 75). También en el andrógino y Rebis alquímico (Delcourt 1970, pp. 114-118; Zolla 1994[1978], pp. 78-81).

En el ámbito de la cartelística cinematográfica, la figura bisexuada y dividida lateralmente en dos géneros ya había servido para plasmar el cuestionamiento individual y el tránsito hacia el género sentido como propio. Se presentaba como disyuntiva conflictiva entre identidades en el cartel de *Glen or Glenda* (Ed Wood, 1953) (fig. 7.36), donde, detrás del personaje se mostraba un signo de interrogación al tiempo que el título de la película y las frases publicitarias inquirían sobre la naturaleza masculina o femenina del personaje que “cambia” de sexo. Prescindiendo de ese interrogante aunque manteniendo la confrontación visual entre ambos géneros⁵²⁰, en los carteles británico y australiano de *The Christine Jorgensen Story* (Irving Rapper, 1970) (fig. 7.37)⁵²¹ se aprecia la intención de condensar visualmente esa división individual y, sobre todo, el proceso completo de redefinición genérica mediante una suerte de “androgenia sucesiva” (Delcourt 1970[1958], p. 52) y de “androgenia diacrónica” (Libis 2001, p. 113) como la que los mitos atribuían a Tiresías o de una síntesis temporal de los géneros en que vive una persona en su tránsito de uno a otro. Conforme al orden occidental de lectura de izquierda a derecha, la representación de la “androgenia diacrónica” en imagen fija consistiría en sugerir un proceso de reasignación al yuxtaponer el estadio previo masculino a la izquierda con el posterior femenino a la derecha⁵²² y omitir la secuencialidad intermedia y ambigua entre una y otra imagen⁵²³. Al

⁵²⁰ Aparte de la confrontación identitaria individual entre dos géneros, esta iconografía ha simbolizado el conflicto matrimonial en el material gráfico diseñado por Mac para *Un abismo entre los dos* (*Le Couteau dans la plaie*, Anatole Litvak, 1962) (Luengo 1987, n 6; Baena 2007, p. 70)

⁵²¹ La identificación de los carteles británico y australiano de *The Christine Jorgensen Story* se ha efectuado gracias a <http://www.christinejorgensen.org/MainPages/Video.html> (consulta 15/06/2017, página web extinta).

⁵²² Este orden de lectura determina que en una ilustración híbrida la parte izquierda sea leída como anterior y la derecha como posterior. No se circunscribe sólo a imágenes bisexuadas de transición y reasignación de género, sino que se encuentran ejemplos en a) la arquitectura: el dibujo de Diego de Villanueva de la fachada del Palacio de Goyeneche con el diseño original barroco de José de Churriguera a la izquierda y el proyecto de reforma neoclásica para albergar la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a la derecha (https://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/patrimonio/lugaresdelsaber/gabinete_h_natural/arquitectura.a_sp consulta 23/07/2017) y en b) la publicidad: un anuncio coetáneo del estreno de *Mi querida señorita* y titulado “el vello suprimido” (en *Abc*, 13/02/1972, p. 17) divide con una línea vertical el rostro de una mujer, separando una mitad con vello facial antes del tratamiento depilador y la otra desprovista de pilosidad tras la intervención. Aunque estos ejemplos se remontan en el tiempo, la iconografía en cuestión sigue plenamente vigente. Como parte de la campaña de promoción de la Feria de San Isidro de Madrid de 2017, los anuncios del mobiliario urbano y del suburbano fundían en un rostro mixto frontal la cabeza de un toro a la izquierda y la cara del torero a la derecha, dando a entender con la ubicación diestra de la mitad humana que el final de la corrida conlleva la victoria del hombre. Respecto al orden de lectura occidental de izquierda a derecha cabría examinar si en las cinematografías de países donde el orden de lectura de su escritura es de derecha a izquierda, la iconografía de los materiales gráficos lo representa en dirección inversa.

⁵²³ Excepciones a esta omisión de los estados intermedios de transición serían una versión del cartel de *La tercera luna* (Gregorio Almendros, 1984), consultable en BNE signatura AHC/50636 (fig. 7.40); y la carátula videográfica de *Second Serve* (Anthony Page, 1986), en los que se triplica la representación del personaje incluyendo una fase de ambigüedad (en el centro), entre la fase masculina (a la izquierda) y la femenina (a la derecha). La fase intermedia alcanza preeminencia sobre las otras por su ubicación medianera y por diversas estrategias compositivas: el tamaño ligeramente mayor en un alineamiento diagonal (*La tercera luna*) y la

tomar en cuenta apreciaciones de Gilbert Durand (1982, p. 277) es inevitable pensar en el posible impacto sobre estas imágenes andróginas de la iconografía bifronte de Jano, el dios de las transiciones, de las entradas y las salidas, que mira hacia atrás y hacia adelante⁵²⁴. También se pueden asociar las iconografía trífrentes con la reflexión temporal sobre el pasado, el presente y el futuro de las alegorías de la prudencia, oportunamente estudiadas por Erwin Panofsky (1970, pp. 137-154) a partir del ejemplo del cuadro de Tiziano conservado en la National Gallery de Londres.

El recurso a la representación bisexuada lateral, en el caso de ilustraciones de historias de vida *trans* -y como muestra la portada de la edición francesa de la autobiografía de Roberta Cowell (1955)- podía ser una oportuna reelaboración sintética de la doble fotografía del antes y el después del reajuste identitario que ilustraban los primeros reportajes periodísticos sobre reasignación de género (el del *Daily News*, 01/12/1952, p. 1, que hizo mundialmente famosa a Christine Jorgensen (fig. 8.38); la de *Conundrum* (1973) y su traducción española *El enigma* (1976), de Jan Morris (fig. 8.39); la de la reedición de *Second Serve*, de Renée Richards, en 1992). En el motivo de la doble fotografía se daba preeminencia al género reasignado haciendo que su imagen fuese de mayor tamaño y que ocupase una ubicación preferente ya sea en primer término, ya sea a la derecha y/o a una altura superior respecto a la imagen del género social que se había dejado atrás, relegada a una ubicación de menor importancia en la composición.

mirada frontal en medio del giro de cabeza que guía de la masculinidad a la feminidad (*Second Serve*). Esta fase intermedia, en el caso del cartel de *La tercera luna* y del más reciente de *Arianna* (Carlo Lavagna, 2015), con su ubicación central y preeminente, se constituye en indicio de su realidad presente o de una identificación no unívoca del personaje, que desborda el género en singular.

El cartel citado de *La tercera luna* tiene, además, la particularidad de indicar una progresión de la imagen real a la imaginada. El rostro masculino de partida se representa a la izquierda y en imagen fotográfica con tonos sepías, el rostro ambiguo del centro está ya dibujado pero mantiene aún tonos monocromos y, a la derecha, el rostro femenino de llegada, además de dibujado, incluye la policromía. El dibujo parece indicar el ideal buscado y el moldeamiento del género por la intervención humana. El caso inverso de un rostro masculino de partida dibujado y un rostro femenino de llegada en imagen fotográfica (pero sin representar estados intermedios) se da en la representación de androginia lateral y diacrónica de *Él quiso ser mujer* (*Il voulut être une femme*, Michel Ricaud, 1977). Esta opción puede deberse a que la imagen fotográfica subraya la realidad femenina de la mujer *trans* a la que acompaña el documental y la irrealidad del género que no se siente como propio, pero también a que el equipo de producción no consiguiese imágenes de su previa apariencia masculina teniendo que recurrir al dibujo.

Los estados intermedios y la serialidad sucesiva de cada fase de una transformación no sólo aparecen en diseños gráficos para docudramas de las vivencias *trans* e intersexuales, sino también del *thriller* y del género de terror. En un anuncio a página entera de *El asesino de muñecas* (Michael Skayfe, 1975) en la revista *Vudú* (02/1975, p. 4), se suceden una serie de caretas laterales cada vez más viriles que se van levantando hasta mostrar el rostro del joven protagonista oculto tras ellas (esta ilustración se atribuye a Pierrot en <https://proyectonaschy.com/2014/01/21/revisitando-el-asesino-de-munecas-con-david-rocha/>). En el género de terror, una serialidad transformativa del segundo al primer término, constituye el eje compositivo del cartel de Jano para *El retorno de Walpurgis* (Carlos Aured, 1973) (véase Cervera y Zarza 2017, p. 122), mostrando una efigie del personaje interpretado por Paul Naschy en las distintas fases de su transformación en hombre-lobo.

⁵²⁴ Así lo sugiere la portada de la primera edición de la novela *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982), de Eduardo Mendicutti, donde el monólogo introspectivo de la protagonista *trans* que teme que el 23-F suponga un retorno a la represión franquista y que tenga que retomar la existencia masculina que había dejado atrás, se representa con la mitad izquierda de una mujer de perfil sobre un fondo colorido –el presente de la protagonista que podría convertirse en pasado- y una mitad derecha de un hombre de perfil sobre un fondo grisáceo y marronáceo –el pasado de la protagonista oculta bajo la carcasa de hombre que puede convertirse en su hipotético futuro si triunfa el golpe de estado-.



Fig. 7.36.- Cartel. *Glen or Glenda* (E. Wood, 1953).
Fuente: Wikimedia Commons.

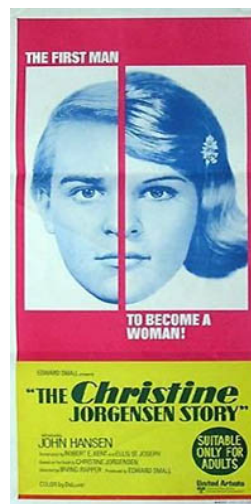


Fig. 7.37.- Cartel. *The Christine Jorgensen Story* (I. Rapper, 1970). Versión australiana. Fuente: www.christinejorgensen.org (extinta). De sus autores ©.



Fig. 7.38.- Portada. *Daily News* (01/12/1952, p. 1). De sus autores ©.

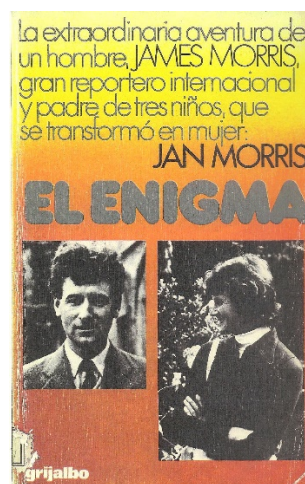


Fig. 7.39.- Portada. *El enigma* (1974[1972], de Jan Morris. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.



Fig. 7.40.- Cartel. *La tercera luna* (G. Almendros, 1984). Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.

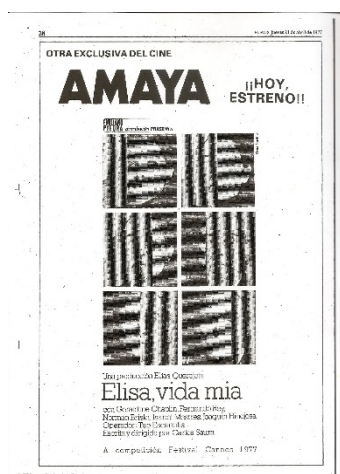


Fig. 7.41.- Anuncio. *Elisa, vida mía* (C. Saura, 1977). Autor: José Cruz Novillo. *El País* (21/04/1977, p. 28). De sus autores ©.

Aun participando de esta plasmación mediante la imagen fija bisexuada de un proceso teleológico de modificación corporal externa para ajustarse al género sentido; el cartel de Zulueta no traza como los de *Glen or Glenda* y *The Christine Jorgensen Story* una línea de demarcación central que aisle ambas mitades y que las configure únicamente como opciones separadas, opuestas y excluyentes sintetizando la idea de disforia, ni como dos mitades sin contacto físico donde la aparente sincronía sea sólo alegoría y resumen simbólico de una diacronía en la asignación social del género del personaje. Al contrario, el cartel de Zulueta mantiene una geografía de continuidad corporal entre el lado femenino y el masculino, con límites desdibujados, con trazos, colores y formas ondulantes, sin líneas rectas que circunscriban netamente dentro de un género. Produce una derivación suave y progresiva de un género a otro que no excluye reminiscencias ni retrocesos y que entremezcla diacronía y sincronía. Esto conlleva una paradoja entre la sugerencia cinética de movimiento lateral en el interior de la figura y la sugerencia de estatismo de su frontalidad y postura sedente –casi mayestática. ¿Debería interpretarse dicha paradoja como un tránsito que deviene estado permanente y esencia? No parece ser esta la propuesta del cartel. Pese a la actitud relajada y la postura de encontrarse sólidamente apoyada y sostenida, la figura está sentada en un vacío, sin asiento ni respaldo. La precariedad del personaje impone, por tanto, una negativa a toda estabilidad, sea esta identitaria o *queer*. Pero la iconografía andrógina aporta cierta nota de optimismo, un atisbo de serena autosuficiencia en medio de la nada⁵²⁵.

Si hasta aquí se ha apuntado cómo esta versión del cartel logra visualizar en una sola imagen el argumento y mensaje de *Mi querida señorita* y cómo se puede relacionar la propuesta de Zulueta con algunas iconografías de transición y reasignación de género, la conexión iconográfica que se tratará a continuación es la que lo vincula con preocupaciones estéticas y temáticas del diseñador gráfico donostiarra.

Roberto Sánchez López (1996, p. 40) ha descrito la ilustración del cartel de *Mi querida señorita* como “una fusión entre las dos mitades –masculina-femenina- del personaje incorporado por José Luis López Vázquez” y lo ha asociado con “un terreno resbaladizo –el de la fusión y la remezcla- en el que nuestro autor [Zulueta] se mueve bien”, como probarían en el ámbito material, además de en el terreno conceptual, su recurso al reciclaje creativo, a los *collages* y a las refilmaciones.

El tema de la androginia ocupa, en efecto, un lugar central en la obra de Zulueta, pero rara vez ha creado una imagen andrógina tan armónica en apariencia como la que sugiere el cartel de *Mi querida señorita* con su fondo blanco y con la expresión distendida del personaje contribuyendo a atenuar el impacto de la subversión y del enrevesamiento genérico representados, así como a disimular el remolino sinuoso de sus curvas⁵²⁶. En sus trabajos, la androginia suele tener otro tratamiento. La bisexualidad luminosa, integradora

⁵²⁵ Sin tratar la ambigüedad y transición genérica de un personaje, otro cartel que refleja una iconografía andrógina –ahora prácticamente ambidireccional- es el de José Cruz Novillo para *Elisa, vida mía* (Carlos Saura, 1977) (fig. 7.41), filme que trata sobre la confluencia incestuosa en el reencuentro de un padre y una hija.

⁵²⁶ Una de esas curvas, un relampagueante mechón blanco en la sien del lado femenino del personaje andrógino del cartel de *Mi querida señorita*, recuerda al de la cabellera de *La novia de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935).

y serena se sumerge sin contradicción ni rechazo en una androginia oscura, abyecta y transgresora. A través de figuras de posesión vampírica sobre las que pesa la influencia determinante y confesa de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)⁵²⁷, a través de figuras de desdoblamiento sustitutivo y de *döppelgänger*, y a través de figuras de gemelidad incestuosa, en sus cortos y largometrajes se vulnera (y, paradójicamente, se refuerza) el aislamiento individual buscando un *arrebato* hacia una placentera, vertiginosamente aterradora y disolvente plenitud⁵²⁸.

La discriminación entre escisión disgregadora de la personalidad y complementariedad unificadora, vertientes de una androginia respectivamente rechazada y aceptada por las sociedades occidentales, carece de valor en el universo de Zulueta y él mismo achaca esa distinción a criterios morales de censura y represión. Así lo expresa en su conversación con la periodista Begoña del Teso y con su íntima amiga Virginia López-Montenegro:

B.T [Begoña del Teso]: Amas al vampiro pero en muchos de tus trabajos está presente el doble, el otro, el desdoblamiento de uno mismo. Pares. Gemelas. Seres complementarios, *Leo es pardo* (1976). *Párpados* (1989). El doble, algo más antiguo, mucho más antiguo que el *William Wilson* de Poe o El extraño caso del doctor *Jekyll y Mister Hyde*.

I.Z [Iván Zulueta]: Resulta tan bonito e inquietante. ¿Quién te puede dar más miedo que tú mismo? Aparte de que siempre he pensado que no puede tener la misma vida alguien que tenga un hermano gemelo que quien no lo tenga. Siempre he creído que tendrá otra experiencia de vida. Y sin embargo, los ves y no parece que les afecta mucho. Lo llevan con toda naturalidad. Tiene que

⁵²⁷ Zulueta (2002, pp. 12-13 <http://ivanzulueta.com/conversacion2.php>, consulta 23/07/2017) ha declarado: “*Psicosis* es la película de mi vida”. Aunque se pueden intuir reminiscencias del filme de Hitchcock en el conjunto de su obra, se citará únicamente un ejemplo de la influencia que ejerció en su faceta de ilustrador y grafista. En el cartel que hizo para *Arrebato* (1980), la posición del personaje interpretado por Eusebio Poncela tratando de frenar una amenaza fuera de plano con la palma de la mano extendida frontalmente en gesto de arresto y alarma recuerda la representación de Anthony Perkins en los materiales gráficos de *Psicosis* para el mercado español: el fotomontaje del programa de mano de 1961 (Ciudad Real 2008, p. 319); el fotomontaje del cartel de Mac de 1961 (reproducida en Baena 1997[1996], p. 274; y en Michelena 2016, p. 177) y la reelaboración pictórica de Mac para el cartel y el anuncio en prensa de la reposición de 1971 (fig. 7.19, reproducida en Baena 2007, p. 92; y en Cervera e Iriarte 2006, pp. 34, 112).

⁵²⁸ En el documental *Arrebatos* (Jesús Mora, 1998), Marta Fernández Muro sostiene que el tema de *Arrebato* excedía la abducción vampírica por la droga y/o por el cine, que se trataba de la búsqueda de un más allá, de un estado que traspasase el tiempo y la fragmentación, en el que alcanzar un límite placenterísimo. Esta impresión de la actriz había cobrado cuerpo durante el rodaje de *Arrebato* cuando Zulueta le citaba, medio en broma, medio en serio, el célebre pasaje místico de Santa Teresa: “Vivo sin vivir en mí y tan alta dicha espero que muero porque no muero” para resumir la exploración creativa y personal en que estaba inmerso. La interpretación vitalista de *Arrebato* por parte de la actriz contrasta con otras más pesimistas, como la de Augusto Martínez-Torres en el coloquio que siguió a la proyección de *Arrebato* en *Versión Española* de La2 el 30 de noviembre de 1999, en la que asocia el tema del filme con la autodestrucción y el suicidio. Posiblemente, en Zulueta confluyeron la búsqueda trascendente y creativa a través del LSD desde los años 1960 (Zulueta 2002, pp. 22, 29, <http://www.ivanzulueta.com/conversacion7.php>), con la exploración del vértigo y con el repliegue vampirizado a medida que avanzan los años 1970 y 1980, a través de los opiáceos (Zulueta 2002, pp. 32, 35 <http://www.ivanzulueta.com/conversacion12.php>). También cabría considerar la influencia del cine y de otros refugios disolutores de la conexión con el mundo.

ser un mundo aparte, si se quiere, claro... En realidad, siempre hemos sido dos. En el útero...

Resumiendo, el doble es universal. La mayor tentación para jugar a ficciones. A lo que sea. Tu otro yo...

V.L.M [Virginia López-Montenegro]: Y si no, te lo inventas. Te lo puedes montar tú. Y ya, si es esquizofrenia a tope, pues mejor.

I.Z: Seguro que vosotras habéis jugado a eso...

V.L.M: A mí me ha gustado mucho ejercerlo. En un momento dado...!!!

B.T: La cuestión es que Stevenson separa muy mucho al uno del otro, a Jekyll de Hyde. Supongo que tendrá que ser algo más complicado, más sutil, más...

I.Z/V.L.M (en un asombro perverso): Nos has dejado demudados.

I.Z: Supongo que mientras sea un juego y lo controles, está bien. En realidad, el ideal... no viene a cuento...

A la esquizofrenia vas porque no te queda otro remedio. El ideal es no tener que ser yo y yo, Jekyll y Hyde, sino ser los dos. Los dos en uno. Esas "partidas", esos cortes, son porque te obligan, por la censura, por los poderes, por las presiones. Fíjate qué época la de Jekyll, la victoriana. Si no, ¿qué coño de esquizofrenia? A vivir la life y point. (Zulueta 2002, pp. 28-29; <http://ivanzulueta.com/conversacion10.php>)

En consonancia con lo expresado por Zulueta, no sorprende que en el cartel de *Mi querida señorita* el personaje bisexuado carezca de una neta separación de lo femenino y lo masculino, que “sea los dos”, “los dos en uno”, opción que además se ajusta a una traducción fiel del argumento de la película.

Frente a la unidad andrógina asumida -y abriendo un breve paréntesis de representaciones opuestas-, en los carteles de las versiones cinematográficas de *Dr. Jekyll* y *Mr. Hyde* se encuentra una iconografía del rechazo de esta unión de los contrarios, de la imposibilidad de conciliar personalidad virtuosa y personalidad perversa. El doble monstruoso es una amenaza ¿real? ¿subconsciente? que acecha desdoblado detrás del ciudadano ejemplar como una sombra siniestra e incluso burlona que, en cuanto haga un movimiento en falso, puede sustituirle –cartel de *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1931) (fig. 7.42)⁵²⁹. A veces, ese yo perverso caracterizado como otredad conforma una efigie de dimensiones descomunales y rasgos aterradores que trata de pasar del segundo término al primer plano y de imponerse sobre el yo virtuoso caracterizado a cuerpo entero y escala más reducida, como en el cartel de Antoni Clavé para el filme de Mamoulian (fig. 7.43)⁵³⁰. En las plumas de la guía de prensa y en el programa de mano de *El extraño caso del Dr. Jekyll* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1941) la doble personalidad se manifiesta en la dualidad entre el personaje iluminado visto de frente y la silueta oscura a su espalda o que se aleja furtivamente, imagen

⁵²⁹ El cartel americano de *El hombre y el monstruo* sitúa a Mr. Hyde a la derecha y detrás del Dr. Jekyll, mientras que el cartel español (reproducido en García-Rayó 2006, p. 52) lo emplaza también detrás pero a su izquierda. Se puede observar un programa de mano de la película en el que Jekyll gira consternado la cabeza hacia Hyde en <http://www.prospectosdecine.com/detallecoleccion.php?id=16667>.

⁵³⁰ Reproducido fotográficamente en Sánchez López 1996, p. 133 y en el archivo gráfico de FE: (<http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-raf/abnetopac/O14311/ID3a7bbe9b?ACC=294&MLKOB=388629222&screenw=1280&screenh=800>)

del criminal en que se convierte (fig. 7.44)⁵³¹. En este caso concreto, la predominancia de la faceta perversa o virtuosa del personaje dual depende, según el material gráfico y la trama argumental de la versión teatral estadounidense del relato de Stevenson, realizada por Thomas Russell Sullivan y Richard Mansfield en 1887, de la elección de una de las dos mujeres por las que se siente atraído, encarnando una de ellas la vida marital y desatando la otra una existencia licenciosa.

En algunos carteles y anuncios en prensa, el desdoblamiento físico tiene reflejo en el rostro del personaje virtuoso, ensombreciéndose el lado hacia el que gira levemente la cabeza y que está más cercano al doble siniestro con la tenebrosa iluminación que emana de éste: un resplandor verdoso en el cartel de *El hombre y el monstruo* (fig. 7.42) y una extensión ensombrecida en el clisé del *El extraño caso del Dr. Jekyll* (fig. 7.44). Se crea, de este modo, una dualidad lateral semejante a la de las representaciones de androginia de género sólo que reemplazando los polos femenino/masculino por los polos bien/mal⁵³². Esto se hace más evidente en una película que reúne ambas polarizaciones y expone su hibridez, como *Dr. Jekyll y su hermana Hyde* (*Dr. Jekyll and Sister Hyde*, Roy Ward Baker, 1971), cuyo anuncio en prensa superponiendo el rostro desencajado en proceso de transformación sobre la silueta negra no deja apreciar la división cromática lateral del cartel (rosa a la izquierda y azul a la derecha) (fig. 7.45).

Cuando se recurre a la división lateral del rostro del personaje muchas veces se respeta la direccionalidad de lectura de izquierda a derecha, con lo que el hemisferio ensombrecido de la derecha acabará aniquilando la parte respetable del personaje simbolizada por su lado izquierdo. En ocasiones, el motivo del rostro dividido puede ser el elemento central de la ilustración sin que haya otras imágenes de desdoblamiento físico del personaje. Así lo demuestra el cartel de *Jekyll's Inferno*, uno de los títulos bajo los que se conoce *Las dos caras del Dr. Jekyll* (*The Two Faces of Dr. Jekyll*, Terence Fisher, 1960), en el que la parte facial derecha se está consumiendo por las llamas. En el cartel de su otro título inglés, *The Two Faces of Dr. Jekyll*, que es también el del programa de mano y el cartel de la versión española firmada por V. M. Yáñez⁵³³, se representan, como su título indica, las dos personalidades desdobladas.

En contraste con el fondo blanco del cartel de Zulueta para *Mi querida señorita*, los carteles sobre dobles siniestros como los de Dr. Jekyll y Mr. Hyde y los de otras transformaciones hacia la vertiente más instintiva y brutal del individuo (el hombre-lobo o la mujer-pantera, entre ellas) suelen tener fondos oscuros y nocturnos, y mostrar cierta angustia del personaje ante su acechante desdoblamiento perverso, que se puede efectuar

⁵³¹ Las plumas de la guía de prensa y los programas de mano de la película se conservan en FE. Uno de los programas de mano está, además, reproducido en Ciudad Real 2008, p. 173.

⁵³² La dualidad bien/mal se expresa mediante una división lateral en carteles de otras películas que, como el diseñado por Mac para *La barca sin pescador* (Josep María Forn, 1964) (cartel reproducido en Filmoteca Española 2006, p. 84 y programa de mano en Jurado 2006, p. 152) trata de plasmar una elección entre lo inmoral y lo moral. Una división lateral también puede servir para indicar mestizaje y estados que transgreden la neta separación de dicotomías, como en la mano blanca en su mitad izquierda y negra en su mitad derecha del cartel de Josep Renau para *La mulata de Córdoba* (Adolfo Fernández Bustamante, 1945) (cartel reproducido en Sánchez López 1997, pp. 153, 228).

⁵³³ El cartel está en la BNE (signatura AHC/128257), y el programa de mano se reproduce en Luengo 1987, n. 1.077 y en <http://www.prospectosdecine.com/detallecoleccion.php?id=5374>.

en un movimiento hacia el lateral –el cartel y anuncio en prensa de Mac para *Dr. Jekyll y el hombre lobo* (León Klimovsky, 1972) (fig. 7.46) -, en un movimiento hacia delante – el cartel de Chapí para *La mujer pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942) ⁵³⁴ y el anuncio en prensa de la película (fig. 7.47)- o, como ya se ha citado, por un giro de cabeza hacia la derecha o la izquierda que transformaría al ciudadano ejemplar en monstruo⁵³⁵.

⁵³⁴ Cartel reproducido en Baena 1997[1996], p. 186.

⁵³⁵ Apelan igualmente al desdoblamiento de la protagonista los carteles de filmes cuyo argumento gira en torno a la redención de una mujer pecadora en una vida religiosa de reclusión y servicios sanitarios al prójimo. Así se aprecia en el cartel de Mac para *Pecado de amor* (Luis César Amadori, 1961) donde, desdibujada detrás de una Sara Montiel con traje de gala se atisba la silueta incipiente de la monja en que se convertirá al final del filme. Con este mismo sentido diacrónico, pero sin la connotación moralista, el mismo Mac realizó el cartel de *Historia de una monja* (*The Nun's Story*, Fred Zinnemann, 1959), en el que detrás del joven personaje de Audrey Hepburn con un cesto de flores se perfila, monócroma, su efigie como religiosa.



Fig. 7.42.- Cartel. *El hombre y el monstruo* (R. Mamoulian, 1931). Fuente: A. García-Rayó (ed.) (2006). *Carteles para una noche sin cine*, p. 52. De sus autores ©.



Fig. 7.43.- Cartel. *El hombre y el monstruo* (R. Mamoulian, 1931). Autor: Antoni Clavé. Fuente: <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/el-hombre-y-el-monstruo/antoni-clave/214339-000>. De sus autores ©.



Fig. 7.44.- Clisé, guía de prensa. *El extraño caso del Dr. Jekyll* (V. Fleming, 1941). Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.

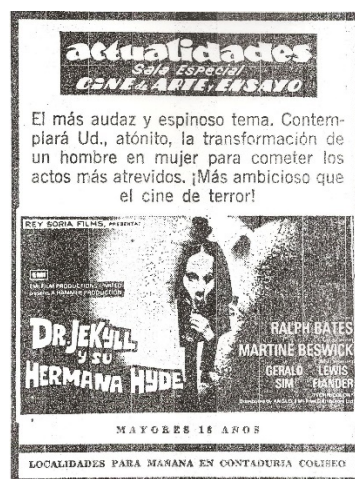


Fig. 7.45.- Cartel. *Dr. Jekyll y su hermana Hyde* (R. W. Baker, 1971) Fuente: *Heraldo de Aragón* (25/11/1972, p. 3). De sus autores ©.



Fig. 7.46.- Anuncio. *Dr. Jekyll y el hombre lobo* (L. Klimovsky, 1971). Autor: Mac. Fuente: *Abc* (12/11/1972, p. 86). De sus autores ©.



Fig. 7.47.- Anuncio. *La mujer pantera* (J. Tourneur, 1942). Fuente: *Ya* (18/05/1947, p. 1). De sus autores ©.

Tras esta digresión iconográfica sobre el personaje creado por Stevenson, y retomando la concepción de la androginia como modo de connivencia entre luces y sombras en los trabajos de madurez de Zulueta, se han identificado dos imágenes literales de reunión sincrética y bisexuada del doble que se pueden relacionar con la del cartel de *Mi querida señorita*, pero que acentúan y subliman su componente siniestro. En ellas, la distribución lateral por género de la ilustración gráfica queda sustituida por la superposición y fusión indiscernible de rostros de distinto género en imagen real/fotográfica⁵³⁶. La primera imagen aludida, en movimiento, es un plano de *Párpados* (1989), medimetraje para Televisión Española sobre la íntima conexión entre dos incestuosos gemelos monocigóticos (Eusebio Poncela y Marisa Paredes) que aúnan semejanza física con ambigüedad sexual y que se intercambian las gemelas adolescentes con las que están emparejados. La segunda imagen – esta vez fija y doble- está compuesta por dos clichés polaroid⁵³⁷ de la década de 1990 reproducidos en el volumen tercero del catálogo de la exposición *Mientras tanto...*, organizada por La Casa Encendida de Madrid entre el 29 de marzo y el 12 de junio de 2005.

En el plano de *Párpados* (fig. 7.48), la imagen en movimiento permite asistir al proceso de conjunción andrógina: acercamiento convergente, fusión visual y alejamiento separativo. El personaje de Marisa Paredes, cuyo rostro se transparenta tras el vidrio de la ventana, modula la posición del batiente para que el rostro reflejado de Eusebio Poncela, situado al otro lado del cristal, se superponga sobre el suyo creando un breve efecto de *indiscernibilidad* y coincidencia corporal, carnal y espiritual que sobrepase la ya de por sí existente entre ambos hermanos.

A diferencia de este fragmento fílmico, los dos clichés polaroid no captan toda la duración del intervalo de conjunción andrógina. La imagen fija sólo permite registrar instantes puntuales del proceso que, en este caso, no son de perfecto y completo encaje andrógino, sino de superposición imperfecta. Han atrapado el momento inmediatamente anterior o inmediatamente posterior al ajuste de los rostros masculino y femenino, pero Zulueta pretende que sugieran un movimiento en curso⁵³⁸. No se trata de imágenes de nuevo cuño, sino de la captación de imágenes videográficas de *Twin Peaks (El diario secreto de Laura Palmer)* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, David Lynch, 1990)⁵³⁹ reproducidas catódicamente y que se superponen o bien al pausar la cinta de vídeo de forma que la imagen entremezcle el plano anterior y posterior, e impresionar en ese momento la instantánea Polaroid; o bien al reflejarse una pantalla televisiva con un plano sobre otra pantalla televisiva con el plano siguiente en el momento de fotografiar; o bien

⁵³⁶ Según Estrella de Diego (1992, pp. 26, 172-176), la iconografía de la androginia basada en la fusión indiscernible entre ambos géneros sólo se ha podido lograr plenamente con las nuevas tecnologías (imagen fotográfica, videográfica, electrónica, etc.), no con las representaciones pictóricas, que serían incapaces de captar esa coexistencia de forma totalmente simultánea.

⁵³⁷ Antes de Iván Zulueta, Andy Warhol, impulsor del *underground* neoyorquino, constituyó una serialidad de fotografías instantáneas. Las polaroid de Warhol y Zulueta son muy distintas. Mientras las de Warhol se han tomado con relativa espontaneidad formal en círculos exclusivos de socialización retratando a los astros pop del momento y los avatares del glamur, las de Zulueta son un ejercicio obsesivo de experimentación formal y de transcendencia de la imagen fija en el encierro solitario de su apartamento del Edificio España de Madrid.

⁵³⁸ Zulueta (2002, pp. 23-24, <http://ivanzulueta.com/conversacion8.php>) trató a través de las polaroid de reflexionar sobre el vínculo de la imagen fija con la imagen en movimiento.

⁵³⁹ Zulueta (2002, pp. 8, 21, <http://ivanzulueta.com/conversacion.php>) menciona constantemente a Lynch.

al impresionar dos veces la misma instantánea habiendo hecho avanzar unos segundos la película para que aparezcan reunidos en la misma imagen un plano-contraplano masculino-femenino. En uno de los clichés (fig. 7.49) se entremezclan el rostro del agente Cooper que investiga el asesinato de Laura Palmer y el de la sosias de la asesinada en la inquietante secuencia onírica en la morada del enano que baila. Como en esa secuencia Cooper pregunta a la joven si es Laura Palmer, los subtítulos de los clichés transcriben la conocida respuesta que ella le da: “Tengo idea de que la conozco. A veces, mis brazos se doblan”. El otro cliché (fig. 7.50) confunde los rostros del enano y de la sosias de Laura Palmer en la misma secuencia y con el mismo subtítulo.

Al señalar estos dos ejemplos de conjunción andrógina en trabajos de Zulueta posteriores al cartel de *Mi querida señorita* se plantea además la cuestión de si hay imágenes semejantes o una intención temática similar en la obra de los creadores de su referente fílmico. Aparte de una similitud iconográfica en la referencia especular con planos de *Mi querida señorita* (en la secuencia 83 Juan aparece reflejado en un escaparate comercial superponiéndose su imagen con la de un maniquí ataviado con un traje de gala religiosa como los que usaba Adela), se pueden encontrar lazos con otras imágenes andróginas de las filmografías de Borau y Armiñán.

Carlos F. Heredero (1990, p. 274) indica la presencia de dobles y personajes duplicados en la obra de Borau, y la androginia planea también tanto sobre la actriz de revista (Paca Gabaldón) que pretende interpretar en los escenarios al Segismundo de *La vida es sueño* en *Niño nadie* (J. L. Borau, 1997) como sobre la protagonista que da nombre a *Leo* (J. L. Borau, 2000), cuya fingida adolescencia asexual cubriéndose con un gorro al inicio de la trama se conjunta en el cabo superior de esta prenda con la imagen de su amante Salva a punto de degollarse, constituyendo la imagen icónica del cartel de Zulueta para esta película (fig. 7.51)⁵⁴⁰ (Sánchez Salas 2012, pp. 134, 138, 159-160, 169-171).

Menos clara está la iconografía andrógina en la obra de Armiñán. Quizá pueda atribuírsele una sensibilización hacia la marginación de los cruelmente mal llamados *fenómenos de la naturaleza*, que sufren la estigmatización por sus variaciones fisiológicas y su alejamiento de las normas corporales preestablecidas. Hace setenta años, en su *Biografía del circo* (Armiñán 2014[1958], pp. 301-307), y a pesar de la problemática deshumanización y explotación de la diferencia en el espacio circense, Armiñán consideraba que ese entorno podía constituir un medio de supervivencia y de dignificación social en el desempeño de una actividad artística. Aunque en el libro citado no se detiene expresamente en personas presuntamente bisexuadas como las mostradas en las ferias victorianas –una de ellas, Josephine / Joseph, se interpreta a sí misma en *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932)-, sí documenta la dramática y lucrativa explotación en el S. XIX de Julia Pastrana, mujer con hirsutismo exhibida de feria en feria (Armiñán 2014[1958], pp. 301-307, narración retomada por el autor en *Abc*, 30/11/1993, p. 3). Las vivencias de Pastrana inspirarían, por otro lado, el filme *Se acabó el negocio* (*La donna scimmia*, Marco Ferreri, 1964), con guión de Rafael Azcona.

⁵⁴⁰ Reproducido en Rodríguez 2008, p. 244; y en [http://www.ivanzulueta.com/obras.php?codigo=158&nombre=Leo%20\(J.L.Borau,2000\)](http://www.ivanzulueta.com/obras.php?codigo=158&nombre=Leo%20(J.L.Borau,2000))



Fig. 7.48.- Rostros superpuestos de Marisa Paredes y Eusebio Poncela. *Párpados* (I. Zulueta, 1989). Fuente: <http://www.rtve.es>. De sus autores ©.



Fig. 7.51.- Cartel. *Leo* (J. L. Borau, 2000). Autor: Iván Zulueta. Fuente: www.ivanzulueta.com. De sus autores ©.



Fig. 7.53.- Anuncio. *Chisum* (A. W. McLaglen, 1970). Fuente: *Abc* (22/11/1970, p. 104). De sus autores ©.

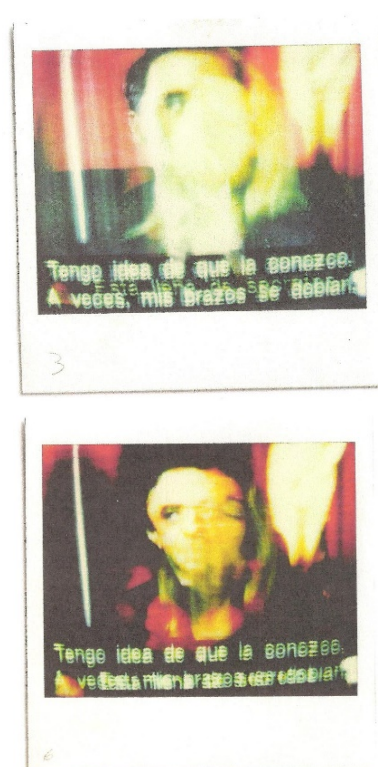


Fig. 7.49 y 7.50.- Clichés Polaroid I y II. Autor: Iván Zulueta. Fuente: Catálogo exposición *Mientras tanto...*, v. 3. La Casa Encendida, 29/03 – 12/06/2005. De sus autores ©.



Fig. 7.52.- Anuncio. *The Christine Jorgensen Story* (I. Rapper, 1970). Fuente: *The New York Times* (30/07/1970, p. 40). De sus autores ©.



Fig. 7.54.- Programa de mano. *La Lola dicen que no vive sola* (J. de Armiñán, 1970). Autor: MCP. Fuente: F. Jurado (2006). *Programa de mano y cine español*, p. 44. De sus autores ©.

Otro momento en el que la obra de Armiñán conectaría con la androginia sería en la elección del actor cómico Tomás Zorí, de edad avanzada en aquel entonces, para el papel de bisabuela en *El palomo cojo* (1995), adaptación del libro de Eduardo Mendicutti. La razón esgrimida por el cineasta (Armiñán 2001, p. 43) para tomar esa decisión reposa en la tendencia a la indiferenciación sexual que conlleva la vejez.

Para cerrar la exposición iconográfica del cartel de Zulueta y antes de dar paso a la exploración de su contenido textual, se reseña que no han podido establecerse vínculos entre la figura bisexuada del cartel de *Mi querida señorita* y la reapropiación paródica por subculturas gais de representaciones figurales bilateralmente andróginas en números de transformismo⁵⁴¹. Este tipo de espectáculos gozaban de una visibilidad creciente en las salas de variedades y cabaré de principios de los años 1970.

Desbrozada exhaustivamente la ilustración del cartel, se analiza a continuación su contenido tipográfico, que se distribuye en encabezado y pie de la figura, y en el borde inferior.

El encabezado en dos líneas: “*Josè Luis López Vázquez es/ Mi querida Señorita*” se ha elaborado con el modelo de letra Annlie Extra Bold Italic Letraset (véase Letraset 1973, pp. 11, 40), cuyos caracteres en cursiva, connotadores del trazo manuscrito, refrendan la alusión epistolar y de confidencia implícita que transmite el título de la película, emparentando la película anunciada con el género (auto)biográfico. De hecho, la publicidad gráfica de “*The Christine Jorgensen Story*” (fig. 7.52)⁵⁴², que precede a la de *Mi querida señorita* en algo más de un año y que sí que tiene como referencia confesa una historia de vida concreta aunque muy transformada en la ficción, había adoptado una opción estética similar escribiendo el nombre de pila de la protagonista “*Christine*” en cursiva, a modo de firma⁵⁴³.

Junto a la cursiva llama la atención la heterodoxa ortografía en la acentuación y uso de mayúsculas. En el nombre del actor, la inclusión de un acento grave en vez de agudo en la “è” de “Josè”, cuando “López” y “Vázquez” están correctamente acentuados, además de delatar el uso de plantillas Letraset en la maqueta del cartel y el desinterés por corregir la errata, permite relacionar figuradamente la transgresión de las normas ortográficas con la de un personaje protagonista que no encaja en géneros normativos. Por otra parte, el que aparezca en mayúscula la “S” de “Señorita” en el título de la película

⁵⁴¹ En Alcalde y Barceló, 1976, p. 103 se les describe como “‘mitá y mitá’ (se maquillan medio cuerpo de hombre y medio de mujer y dejan ver alternativamente una parte y la otra, especie de grifos o centauros de la escena)”. Estrella de Diego (1992, pp. 26-27) da dos ejemplos de estas representaciones escénicas: en la película *Salón Kitty* (*Salon Kitty*, Tinto Brass, 1976) y en una actuación del grupo femenino Veneno. Un número de variedades similar aparecía, mucho más recientemente, en *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999).

⁵⁴² Además de en los carteles estadounidense, británico y australiano, un anuncio tipográfico de *The Christine Jorgensen Story* en *The New York Times* (30/07/1970, p. 40) sigue este tratamiento textual.

⁵⁴³ Según la ficha del American Film Institute (AFI), el título provisional de la película antes de su estreno fue, precisamente, *Christine* (<http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=23473>).

remite a convenciones de respeto jerárquico –aquí de la criada a su ama- frecuentes en encabezados de cartas.

En cuanto a los aspectos estrictamente de contenido, el encabezado tiene la particularidad de que al anunciar la participación de López Vázquez en un título alusivo a un personaje femenino sustituye la preposición “en” -fórmula publicitaria habitual- por la tercera persona del presente del verbo ser: “es”, en caracteres rojos, que destacan sobre el resto de palabras en negro⁵⁴⁴. Aunque la innovación de utilizar el verbo “ser” en esta ubicación aparece en materiales publicitarios de otros filmes (por ej. “Steve McQueen es Bullitt” y “John Wayne es Chisum” (fig. 7.53) en los de las películas homónimas de 1960 y 1970, respectivamente)⁵⁴⁵, y aun percibiéndolo como una estrategia para generar interés en la audiencia al identificar a intérpretes carismáticos con personajes emblemáticos, difíciles o inauditos para su registro habitual; el recurso a este indicador por antonomasia de las esencias en el lenguaje adquiere más capas de significado cuando la película se cuestiona sobre la identidad sexual de la protagonista femenina y cuando la ilustración del cartel perfila un personaje andrógino⁵⁴⁶. Como resultado de la interacción encabezado-ilustración se está diciendo subliminalmente que el intérprete “es” un personaje de género menos definido, más ambivalente, y que lo encarna con intención mimética en lugar de “hacer de” un personaje masculino disfrazado. El rojo de los caracteres del verbo reforzaría la identificación casi sanguínea entre intérprete y personaje.

A diferencia del encabezado, la información tipográfica al pie del cartel –y literalmente a los pies de la figura andrógina- es estrictamente informativa, sin alardes

⁵⁴⁴ El empleo del rojo para resaltar una palabra del resto no parece haber sido una práctica aislada del cartel de *Mi querida señorita*. En el cartel y programa de mano elaborados por MCP para la película previa de Armiñán producida por Impala, *La Lola dicen que no vive sola* (1970) (fig. 7. 54, reproducido en Jurado 2006, p. 44), la palabra “vive” del título se resaltaba con caracteres en rojo y con subrayado cuando las palabras restantes iban en negro. De esta forma, se hacía hincapié en la modificación eufemística de la letra del conocido chotis evocado en el título, ya que con “vive sola” se trataba de hacer más discretas las resonancias sexuales de “duerme sola”.

⁵⁴⁵ El programa de mano de *Chisum* (*Chisum*, Andrew McLaglen, 1970) está reproducido en Luengo 1987, n. 892; y en <http://www.prospectosdecine.com/detallecoleccion.php?id=6587>. El anuncio a pluma de *Bullitt* (*Bullitt*, Peter Yates, 1968) se puede consultar en *Hoja del Lunes de Barcelona* (26/05/1969, p. 33). La asociación por frase copulativa entre el intérprete y su personaje invierte sus términos, exagerando aún más la identificación de ambos en el encabezado de *Junior Bonner* (*Junior Bonner*, Sam Peckinpah, 1972) al decir “Junior Bonner es Steve MacQueen. Rey del rodeo”, tal como muestra la pluma de prensa de *El Noticiero Universal* (27/10/1972, p.43)

⁵⁴⁶ El mismo tipo de encabezado con un verbo copulativo que identifica intérprete y personaje aparece en el cartel de *El transexual* (José Jara, 1977) (consúltese en BNE signatura AHC/90216), otro docudrama español de las vivencias *trans* e intersexuales. Sin embargo, frente al tardofranquismo de *Mi querida señorita* y la selección de un popular cómico con creciente prestigio en papeles dramáticos: José Luis López Vázquez; *El transexual* se enmarca en el destape de los años de la Transición y en la elección de uno de los mitos eróticos del momento, Ágata Lys. De este modo, sobre el encabezado “Ágata Lys es *El transexual*” planea menos la identificación psicológica y dramática que una expectativa de erotismo y de curiosidad morbosa por opciones genérico-sexuales oprimidas y estigmatizadas durante la dictadura franquista.

Más enrevesado resulta el desarrollo de la frase copulativa que identifica intérprete y personaje en una trama de disfraz sexual como *Tootsie* (*Tootsie*, Sidney Pollack, 1982). En la portada de su edición videográfica de CIC/RCA a mediados de los años 1980 (reproducida en Mena 1985, p. 184), se incluye el siguiente encabezado: “El es Tootsie... Ella es Dustin Hoffman” sobre un Dustin Hoffman desdoblado a la izquierda en Michael Dorsey y a la derecha en Dorothy Michaels. Entre ambas caracterizaciones masculina y femenina del actor se interpone una frase publicitaria aclaratoria: “Desesperado, aceptó un papel femenino y se convirtió en estrella. Pero... ¿cómo revelárselo a la mujer que ama?”.

formales ni connotativos. Centrados y en mayúsculas se destacan los nombres del reparto en cuatro líneas: “CON/ **JULIETA SERRANO**/ ANTONIO FERRANDIS/ Y MONICA RANDALL”; el del realizador en dos líneas: “DIRECTOR/ JAIME DE ARMIÑAN”); y, en una sola línea, el de las empresas coproductoras (“UNA PRODUCCION EL IMAN-IN-CINE”) junto a una precisión técnica que aumenta su atractivo ante la audiencia (“EN EASTMANCOLOR”). A ambos lados del pie del cartel, en el borde inferior, se sitúan los datos de fotocomposición e impresión. A la izquierda, la mención “FOTOMECÁNICA KARMAT S.L. MADRID”. A la derecha, “DEPÓSITO LEGAL M.4745-1972 ALDUS S.A.”.

Se completa el contenido de la superficie gráfica con el logotipo circular de la marca “IN/CINE/ DISTRIBUIDORA/ CINEMATOGRAFICA S.A.” en caracteres negros y de fondo transparente, situado debajo del encabezado, en la parte superior izquierda; y con la rúbrica del cartelista, en la que utiliza su nombre y apellido artísticos: “Iván Zulueta”, escritos de su puño y letra como solía hacer cuando no empleaba el anagrama de sus iniciales. Su firma ondula sobre el fondo blanco en paralelo al margen inferior de la americana que viste el lado masculino de la figura bisexuada.

7.1.2.- Versión de José Montalbán: La epifanía de la identidad de género



Fig. 7.55.- Cartel. *Mi querida señorita* (J. de Armiñán, 1971). Autor: José Montalbán.
Fuente: Archivo David Asenjo Conde.

Más que de un cartel, cabría hablar de dos carteles con el diseño de José Montalbán, que sólo se distinguen en el tratamiento de los márgenes. El más antiguo, que data de 1972 y que fue impreso por Aldus S. L. compartiendo número de depósito legal (M. 4745-1972) con el cartel de Iván Zulueta⁵⁴⁷ al que habría sustituido en el último

⁵⁴⁷ En el formulario M.5 de Depósito Legal conservado en el AGA (5)1.18 Caja 24014 Top. 32/77 y en la información conservada en la Oficina de Depósito Legal de Madrid no se precisa que el número de depósito legal M. 4745-1972 incluya varias versiones del cartel. Sin embargo, debía de ser una práctica corriente registrar

momento, tiene un fino marco blanco en sus cuatro bordes (fig. 7.55), situándose las informaciones de impresión y de depósito legal en el borde inferior. El otro cartel, posterior en un año –de 1973, según su número de depósito legal (M. 31.096-1973) e impreso en Gráficas Velasco Torerías⁵⁴⁸ con unas dimensiones de 99,5 x 68 cm⁵⁴⁹ o de 100x68 cm⁵⁵⁰–, es idéntico a su predecesor pero carece de los márgenes blancos laterales y superior, presentando sólo una estrecha banda blanca en el borde inferior con los datos de impresión y de depósito legal (fig. 7.56)⁵⁵¹.

Ambas ediciones del afiche retratan, con su busto frontal ocupando casi toda la superficie, a José Luis López Vázquez caracterizado como Adela, con vestido de negro riguroso y la mirada ligeramente desviada hacia la izquierda de la composición. Sobre su frente se superpone, envuelta en un halo de luz, la cabeza de Juan (López Vázquez de nuevo), de mucho menor tamaño y mirando al frente con el ceño ligeramente fruncido, como si rogase a quienes le observan que escuchen sus confidencias e incertidumbres existenciales.

Los aros concéntricos que forman el halo blanquecino en torno a la cabeza de Juan recorren, a medida que se alejan, la gama de los azules hasta derivar en el negro de las esquinas superiores del cartel y del pelo de Adela. Estas pinceladas amplias y sueltas –rasgo característico de Montalbán (Zarza 2006b, pp. 122, 132)- adoptan en los laterales centrales de los carteles formas abstractas vagamente cuadrangulares y tonalidades doradas, verdosas, con blancos rotos, evocadoras de luces y reflejos borrosos situados a espaldas de Adela, que riman cromáticamente con los pendientes dorados de la señorita y con el color de su rostro antes de que la parte inferior del cartel se hunda en el negro de su vestido.

La disposición de la composición que se acaba de describir no connota, como el diseño de Zulueta, una derivación continua de un género a otro, ni una connivencia bisexuada estructural o residual. Al contrario, sugiere una epifanía del género sentido (Prosser 1998, pp. 101, 117-118) y hasta entonces inconsciente y/o reprimido, subsumido en el género asignado. También plantea su potencial emergencia para liberarse de la carcasa de un cuerpo y género *equivocados*⁵⁵². Tres elementos del cartel de Montalbán permiten evocar estas nociones de epifanía y emergencia de género.

con el mismo número versiones coetáneas del cartel de una película. En ese formulario M. 5 se registra la fecha de terminación del cartel: febrero de 1972 y el número de ejemplares impresos: 6.000, sin precisar si estos datos se corresponden con los de la versión de Zulueta, de Montalbán, o de ambas. La Oficina de Depósito Legal de Madrid informa de que el número de registro legal lo solicitó Aldus S.A. el 16 de febrero de 1972, un día antes del estreno de la película, y de que el depósito efectivo de ejemplares se realizó el 2 de marzo de 1972. Una hipótesis plausible sería que se solicitase el número para el de Zulueta y se acabase depositando el de Montalbán.

⁵⁴⁸ Según el formulario M.5 del cartel conservado en AGA (5)1.18 Caja 24109 Top. 32/77, esta reedición se terminó de imprimir en octubre de 1973 y se hicieron 5.000 ejemplares.

⁵⁴⁹ Según la FE (signaturas 2/ARM/3/B.1, 2/ARM/3/B.2, 2/ARM/3/B.3) tiene estas dimensiones: <http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac/O14029/ID23dfbf2a/NT2>.

⁵⁵⁰ Según la BNE (signatura AHC/85339) tiene estas dimensiones: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=Y6I9es3GQx/BNMADRID/239440356/5/0>.

⁵⁵¹ Reproducido en Luqui, Hoyos, López y Barsa, 1987, p. 56; y en Zarza 2006b, p. 123.

⁵⁵² La palabra “emergencia” [en inglés, “emergence”] da título a la autobiografía escrita de un hombre transexual, Mario Martino, de la que José Luis Borau compró un ejemplar durante una estancia en Chicago

En primer lugar, el emplazamiento de la efígie de Juan a la altura del cráneo de Adela sugiere una psicología masculina y el halo que la circunda, elemento iconográfico de iluminación espiritual o racional en la pintura (Eguizábal 2007, p. 313) pero también convención visual en el cine y el cómic para expresar un pensamiento, expresa la toma de conciencia de una identidad de género viril⁵⁵³.

En segundo lugar, la superposición de la cabeza masculina sobre la femenina otorga mayor cercanía física a aquélla a pesar de su menor tamaño. Una proximidad reforzada por la mirada frontal de Juan, que le conecta en tiempo presente con quienes observan cómo su rostro etéreo hiende los ojos en los de la audiencia para interpellarla y revelar su virilidad. Rezagada respecto a esta imagen mental, Adela se muestra abstraída, con los ojos entornados y desviados en dirección a un punto fuera de campo. Así, pese a que su retrato acapare la mayor parte del espacio gráfico -concesión comercial a la identificación del popular actor vestido de mujer madura-, su actitud y aspecto enlutado le confieren un aire pretérito, distante y anticuado.

Un tercer elemento indicativo de la afloración del género masculino es el efecto de movimiento hacia delante provocado por el halo en torno a la cabeza de Juan, como si esta fuese a aumentar progresivamente sus dimensiones hasta cubrir y tapar el busto de Adela. Es decir, da la impresión de que la recién descubierta identidad masculina vaya a eclipsar paulatinamente la apariencia femenina que el personaje ha mantenido hasta entonces.

De los tres elementos citados se infiere que, al plasmar la emergencia del género oculto, el cartel de Montalbán establece un montaje en profundidad allí donde Zulueta había explorado un friso bidimensional con lectura de izquierda a derecha y había planteado una reformulación del retrato sedente e hierático de majestad condensando el proceso de transición de un género a otro⁵⁵⁴.

Al comparar la visualización de la epifanía de una identidad de género en el cartel de Montalbán con la visualización de la derivación y connivencia de géneros en el de Zulueta se puede concluir que mientras aquel capta un instante concreto o simbólico que metonímicamente indica el proceso de reasignación que se va a acometer o que ya está en curso, este registra sintéticamente el proceso completo al yuxtaponer el punto inicial y el de llegada, pero sin elidir fluctuaciones intermedias ni necesariamente resolverlas.

(Herederó 1990, pp. 286-287). La noción de “emergencia” se puede relacionar con un tropo fundamental en la articulación discursiva y testimonial de la transexualidad: el de la “persona atrapada en un cuerpo con cuyo género no se identifica”, sobre el que ha reflexionado Jay Prosser (1998, pp. 67-90).

⁵⁵³ Camille Paglia (2006[1990], p. 139), en referencia al mito del nacimiento de Atenea adulta de la cabeza de Zeus, señala que la palabra “concepción [...] tanto en inglés como en latín tiene el doble sentido de engendrar un hijo y de comprender”. En el cartel de Montalbán puede, por tanto, identificarse esta doble acepción en la comprensión de su identidad masculina por parte de la solterona y en que, constatado este hecho, ella vaya a *dar a luz* metafóricamente al *nuevo* hombre en el que se convertirá.

⁵⁵⁴ La división lateral, sin embargo, puede indicar la emergencia de un género oculto y establecer un montaje en profundidad cuando la mitad izquierda sugiere una capa superficial y la mitad derecha el núcleo oculto que había quedado escondido tras la capa superficial. Este tipo de connotación, más que a cuestiones de género, se habría utilizado para visibilizar la hibridez hombre/ máquina de personajes de ciencia ficción en el cartel de *Terminator* (*The Terminator*, James Cameron, 1984) o en imágenes de la serie televisiva *V*, *Invasión Extraterrestre* (*V*, Kenneth Johnson, 1983-1985). Tendría un antecedente en la *María-robot* de *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926).



Fig. 7.56.- Cartel. *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971). Autor: José Montalbán. Fuente: V. Zarza (2006). Montalbán, *Inolvidable*. AGR. Coleccionistas de cine, 30, p. 123.

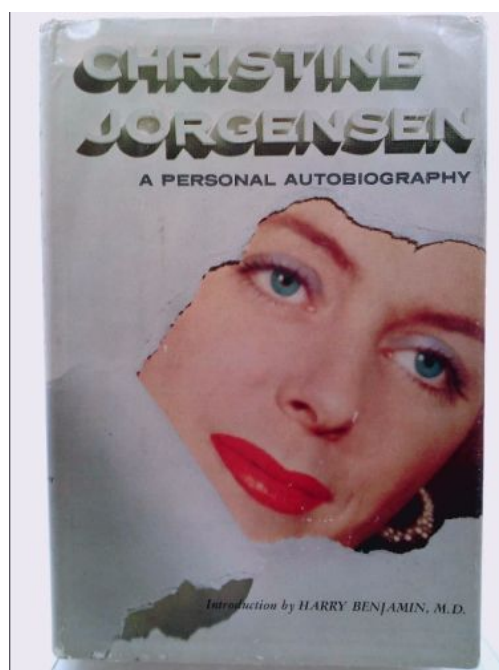


Fig. 7.57.- Portada. *Christine Jorgensen. A personal autobiographie*. 1ª edición en tapa dura. Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.



Fig. 7.58.- Cartel. *Il primo uomo diventato donna* (I. Rapper, 1970). Fuente: www.christinejorgensen.org (página web extinta). De sus autores ©.

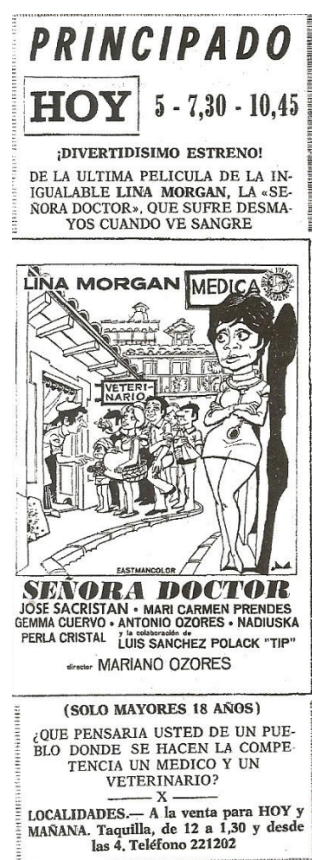


Fig. 7.59.- Anuncio. *Señora Doctor* (M. Ozores, 1974). Autor: José Montalbán. Fuente: *La Nueva España* (11/10/1973, p. 3). De sus autores ©.

Las nociones de epifanía y emergencia, por otra parte, enlazan con iconografías de la antigüedad grecorromana y de la construcción de la transexualidad en el imaginario cultural, y la composición de Montalbán adquiere connotaciones partenogenéticas: el hombre rejuvenecido que brota de la cabeza de la yerma solterona, la muerte y autorrenacimiento simbólicos que conlleva la reasignación quirúrgica en los relatos clásicos de la transexualidad⁵⁵⁵. Pero la representación gráfica del surgimiento del género sentido puede dar lugar al mismo resultado semántico a través de su figura inversa: la sumersión y disolución del género asignado en el género sentido. Los materiales que publicitaban la autobiografía de Christine Jorgensen y su adaptación fílmica ofrecen ejemplos de ambas nociones.

De la emergencia del género sentido sirve como referencia la portada de la primera edición en tapa dura de la autobiografía (fig. 7.57) (se puede consultar un ejemplar en la biblioteca de FE, signatura 81.227 JORGENSEN). En ella se expone una superficie de papel blanco con una tira desgarrada en la parte central por donde asoma el retrato de Christine, libre ahora de la capa que la ocultaba⁵⁵⁶.

De la sumersión y disolución del género impuesto en el género sentido son característicos los títulos de crédito de la película *The Christine Jorgensen Story*, y la idéntica ilustración empleada en el cartel italiano del filme, titulado *Il primo uomo diventato donna* (fig. 7.58)⁵⁵⁷. En ambos, como en las metamorfosis de los mitos grecolatinos, el cuerpo de un hombre de espaldas y desnudo ha empezado a fundirse y diluirse en la cabellera y el rostro de mujer sobre los que se superponía. Así se sugiere cuando el tono de la piel del hombre se confunde con el de la tez femenina y cuando su brazo derecho deviene un mechón de la cabellera. Aunque aquí la composición se articule de nuevo con un montaje en profundidad, podría identificarse un resquicio de direccionalidad lateral al cubrir el cuerpo masculino en transformación la parte izquierda del rostro femenino y dejar visible su parte derecha, hacia la que el hombre gira la cabeza y torna su mirada.

Abordando ahora el contenido tipográfico del cartel de Montalbán, en él se vuelve a escoger una letra cursiva que mantiene las connotaciones epistolares y autobiográficas asociadas al título de la película y que, de hecho, guarda gran similitud con el modelo de letra Annlie Extra Bold Italic Letraset empleado en los diseños de Zulueta. Se diferencia, sin embargo, en un engrosamiento de los remates y los trazos de las letras dándoles una mayor robustez. Además de ser una tipografía muy usada en aquella época (se encuentra en titulares de distintos periódicos del momento), Montalbán debió de desarrollar cierta querencia por su uso, pues volvió a utilizarla en otro cartel cinematográfico: *Señora*

⁵⁵⁵ La denominación “relato clásico de la transexualidad” se encuentra en Prosser 1998, p. 104.

⁵⁵⁶ La portada se podía ver en <http://www.christinejorgensen.org/MainPages/biography.html> (consulta: 28/06/2017, página web extinta). El recurso en la portada de la autobiografía de Christine Jorgensen a la ilusión óptica de un papel desgarrado que libera a la persona oculta detrás puede tener, en otro contexto creativo y argumental, un significado opuesto. En el cartel de Mac para *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972) (reproducido en Cervera e Iriarte, 2006, p. 118), la ventana abierta en la superficie por el papel desgarrado es apenas un respiradero en el aprisionamiento de la joven protagonista, cercada por las tres figuras oscuras que circundan la apertura.

⁵⁵⁷ Dicho cartel era visible en <http://www.christinejorgensen.org/Video/ItalianPoster.html> (consulta: 28/06/2017, página web extinta).

doctor (Mariano Ozores, 1973) (fig. 7.59)⁵⁵⁸, que retoma muchas de las letras que ya utilizó en el cartel de *Mi querida señorita* y que juega también con el tratamiento de cortesía femenino pero desde el prejuicio popular en materia de roles de género. El título se basa, consiguientemente, en una antítesis sardónica entre la fórmula de cortesía femenina y una profesión liberal que, en aquel entonces, ejercían mayoritariamente los hombres y para la que, desde posiciones retrógradas, se dudaba de la capacitación de la mujer.

En relación al cartel de Zulueta, la distribución del contenido tipográfico en el de Montalbán se ve notablemente modificada. Lo que en aquel era un encabezado encima de la ilustración se ubica ahora debajo de ella, dictando a modo de pie de foto la identificación entre el nombre del intérprete (en una sola línea) y el personaje al que se refiere el título del filme (en dos líneas), entre los que se interpone la forma verbal “es” en una línea intermedia: “*José Luis López Vázquez/ es/ MI QUERIDA/ SEÑORITA*”. Junto al cambio en su emplazamiento resalta la utilización de caracteres en negativo sobre el pecho negro de Adela, y que el título vaya en mayúsculas adquiriendo un aspecto macizo que disminuye el impacto y el peso visual del nombre del intérprete y del verbo copulativo, y por ende del juego semántico de identificación del intérprete con una “señorita”.

Tampoco siguen el patrón espacial del cartel de Zulueta el resto de créditos del equipo técnico y artístico, los cuales se reparten en negativo en cuatro líneas: “con JULIETA SERRANO * ANTONIO FERRANDIS y/ MONICA RANDALL/ Director JAIME DE ARMIÑAN/ UNA PRODUCCION EL IMAN - IN - CINE en EASTMANCOLOR”. Únicamente conserva una distribución similar en ambos carteles el logotipo circular de “InCine Distribuidora Cinematográfica S.A.”, localizado en el ángulo superior izquierdo, canon que mantienen los distintos materiales con diseño de Montalbán (salvo los fotomontajes para la reposición de 1978-80). Debajo del logotipo, y todavía en el lateral izquierdo, se completa el contenido tipográfico con la mención de los premios obtenidos por el filme: “CIRCULO DE ESCRITORES CINEMATOGRAFICOS / Premio al MEJOR DIRECTOR / " al MEJOR GUION / " al MEJOR ACTOR / " al MEJOR ACTOR SECUNDARIO / SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTACULO / Premio al MEJOR GUION / " al MEJOR ACTOR”, que no figuraban en el cartel de Zulueta.

La autoría de José Montalbán queda reflejada en este diseño con su característica firma, ubicada sobre el hombro derecho de Adela y formando un bloque vertical en el que el apellido del cartelista: “MON/ TAL/ BÁN se segmenta en tres sílabas y otras tantas líneas.

⁵⁵⁸ Reproducido en Zarza 2006b, p. 130.

7.1.3.- Una relectura contemporánea del cartel: La versión de Pablo Auladell



Fig. 7.60.- Cartel. *Mi querida señorita* (J. de Armiñán, 1971). Autor: Pablo Auladell.

Fuente: Associació Professional d'Il·lustradors de València (2000).

Cine de papel: los ilustradores valencianos dibujan el cine español, p. 117. De sus autores ©.

En el marco de la exposición “Cine de papel. Los ilustradores valencianos dibujan el cine español”, que tuvo lugar en el Centre Cultural Bancaixa de Valencia del 8 al 24 de septiembre de 2000, el ilustrador Pablo Auladell⁵⁵⁹ -por entonces en sus comienzos profesionales- realizó una relectura gráfica de *Mi querida señorita* (fig. 7.60) recogida en el catálogo de la muestra (Associació 2000, p. 117).

⁵⁵⁹ Una década y media después, Pablo Auladell ha sido reconocido con el Premio Nacional del Cómic 2016 por *El paraíso perdido*.

Se trata de un *collage* de trozos rectangulares, trapezoidales y poligonales de papel pegados sobre la base de la composición. En la mitad inferior, ocupando el espacio central, se perfila Juan quien, a pesar de estar convenientemente trajeado, camina cabizbajo y absorto, aferrado al paquete del encargo de costura. A sus espaldas, y asomándose envolvente en segundo término, aparece una Adela elegante y sonriente, que luce collar de perlas y extrae billetes de su monedero. El rostro de Adela está cortado en dos mitades por una línea diagonal ascendente y su mano derecha queda desmembrada de la muñeca y el antebrazo por la interposición del cuerpo de Juan. Tanto la figura masculina como la femenina están aureoladas por tonos dorados que asemejan focos de luz artificial en medio de la noche y que se interponen entre el primer y segundo término, y entre el segundo término y el fondo, separándolos. En la parte superior del cartel, sobre el fondo dorado, aparece el título de la película quebrado en dos tiras blancas: “Mi querida” y “señorita”. Con ellas se alinean, prácticamente en paralelo, otras tiras blancas informando, arriba del todo, de que es “una película de Jaime de Armiñán” y, a ambos lados de la cabeza de Adela, de los nombres de los intérpretes más destacados: “José Luis López Vázquez” a la izquierda, y “Julieta Serrano” a la derecha. En la parte inferior izquierda aparece la firma del ilustrador: “Pablo Auladell”.

La composición de Auladell no traduce fielmente planos e imágenes del filme en singular sino que los hibrida y recompone. Así, al Juan taciturno deambulando por las calles madrileñas que parece evocar al de la sec. 45, desesperado por no encontrar trabajo, o al de la sec. 83, entristecido por ser incapaz de intimar con una mujer, se le añade el paquete de costura, que en el filme era una promesa de supervivencia económica (sec. 48, 54 o 58). Y a Adela, a la que no se llega a ver manejando dinero en el filme, se la representa sacando billetes de la cartera, motivo icónico que sí se atribuía a Juan (sec. 63 y 81) y a Feli (sec. 63). En consecuencia y como ya sugería el tratamiento formal fragmentado y concéntrico, se trata de una síntesis de fotos-fijas o de imágenes del filme.

Al preguntar al propio cartelista sobre lo que quería expresar con este planteamiento visual, recuerda vagamente que intentaba “reflejar la rotura y recomposición del protagonista mediante una especie de *collage* o dibujo fragmentario”⁵⁶⁰. De ahí que para plasmar la ruptura con un pasado femenino se recurra al rostro dividido, cortado en dos mitades, de Adela y que se cree un espacio negro en el hueco entre los dos recortes pegados y dibujados con sus facciones. Asimismo, para expresar la “recomposición” presente del personaje dentro de una identidad masculina, la figura de Juan se articula con recortes rectangulares irregularmente encajados, como si se tratase de un rompecabezas recién completado y todavía poco sólido. Las dos temporalidades: la presente masculina y la pasada femenina se dirimen, como en el diseño de José Montalbán, en una composición en profundidad donde aquella corresponde a lo dibujado en primer término y ésta a lo que figura en segundo término. La diferencia es que en el diseño de Montalbán el primer término masculino representaba la emergencia y toma de conciencia de la identificación viril superando su adscripción femenina, mientras que en el diseño de Auladell se capta la añoranza obsesiva de Juan por un pasado

⁵⁶⁰ Comunicación personal al autor por correo electrónico (fecha: 21/09/2017).

femenino de comodidades que dejó irremisiblemente atrás y la pesadumbre que le supone adaptarse a su nueva realidad.

Si la distribución compositiva concéntrica del cartel de Auladell se puede leer como el recuerdo de la vida anterior como Adela que atormenta al pobre Juan, la creación configura también una composición andrógina que reúne las realidades vividas bajo una identidad social femenina y masculina y que constata lúgubrementemente su escisión. De este modo, el mosaico expresionista -cuyas teselas doradas recuerdan vagamente las formas cúbicas áureas del fondo del cartel de José Montalbán-.conforma una suerte de *madonna con niño* disfuncional, con el vínculo materno-filial roto.

7.2.- GUÍAS PUBLICITARIAS: LA SEGREGACIÓN DE MATERIALES GRÁFICOS PARA CONSUMO INTERNO Y EXTERNO

El mejor indicador de que los materiales gráficos diseñados por José Montalbán se usaron durante la exhibición comercial en territorio español y de que los diseñados por Iván Zulueta fueron relegados a las proyecciones en el exterior son las dos versiones existentes de las guías publicitarias: nacional e internacional, en español y en inglés. La guía publicitaria en español reproduce exactamente en su anverso el cartel de Montalbán. La redactada en inglés adapta en su portada y en blanco y negro el diseño de Zulueta. Del uso de la versión gráfica de Zulueta en manifestaciones cinematográficas en el exterior, además de por el idioma extranjero de la guía publicitaria, ofrecen confirmación fotografías del cartel de Zulueta expuesto en el Festival de Chicago (López Vázquez 1972, p. 9; Lorente 2010, p. 221).

7.2.1.- La guía publicitaria en español: un material para el mercado español



Fig. 7.61.- Anverso. Guía publicitaria en español. Original en color. Autor: José Montalbán.
Fuente: Filmoteca de Catalunya. De sus autores ©.

La guía publicitaria en español, de 1972, es una hoja impresa a doble cara con la ilustración de Montalbán en el anverso (fig. 7.61) y el argumento, fichas artística y técnica y frases publicitarias en el reverso. Su número de depósito legal (M. 8.971 - 1972) y el formulario M.5 de constitución definitiva de dicho depósito demuestran que es posterior al cartel, ya que en este último documento se declaraba que Relieves Arsango terminó de imprimir sus 1.000 ejemplares el 20 de mayo de 1972⁵⁶¹. El objetivo de su edición fue la distribución entre los exhibidores de distintas localidades españolas y en las redacciones de distintas cabeceras de prensa.

Aparte de por las frases publicitarias que se tomaron de la guía, su influencia se hizo sentir en la divulgación del diseño de José Montalbán de su anverso y en la reproducción de la única fotografía que incluye en su reverso, la de Adela ayudando a Isabelita a subirse la cremallera del vestido (reflejo de la sec. 34 del filme), en anuncios de la prensa bilbaína⁵⁶².

En 1995, la guía publicitaria en español fue objeto de una reelaboración que reproduce en su anverso, de forma casi facsimilar, la ilustración de Montalbán al incluirla en la serie “El cine en sus mejores carteles” con la que *Diario 16* participaba en la “Edición conmemorativa 100 años de cine” (fig. 7.64)⁵⁶³. En su reverso, en cambio, el contenido era de nueva factura. Se redactaban otra vez el argumento y las fichas técnicas y artísticas, se suprimía el listado de frases publicitarias y se añadía un comentario.

⁵⁶¹ Estas informaciones se recogen en el expediente del AGA (5)1.18 Caja 24016 Top. 32/77 y en informaciones suministradas por la Oficina de Depósito Legal de Madrid.

⁵⁶² *Hierro* (07/09/1972, p. 7; 08/09/1972, p. 12; 09/09/1972, p. 5; 11/09/1972, p. 8; 12/09/1972, p. 15; 13/09/1972, p. 7; 15/09/1972, p. 2).

⁵⁶³ Esta reelaboración de la guía publicitaria en español se incluye en Euroliber 1995, s. p. Dicha publicación recoge un conjunto de facsímiles de publicidad gráfica para cine distribuidos por entregas por *Diario 16* con motivo del centenario del nacimiento del cine. Se trata de un conjunto heterogéneo que entremezcla versiones españolas y extranjeras, de estreno y de reposición, de carteles, y también de guías publicitarias, programas de mano y fotocromos.

7.2.2.- La guía publicitaria en inglés: un material para el mercado exterior

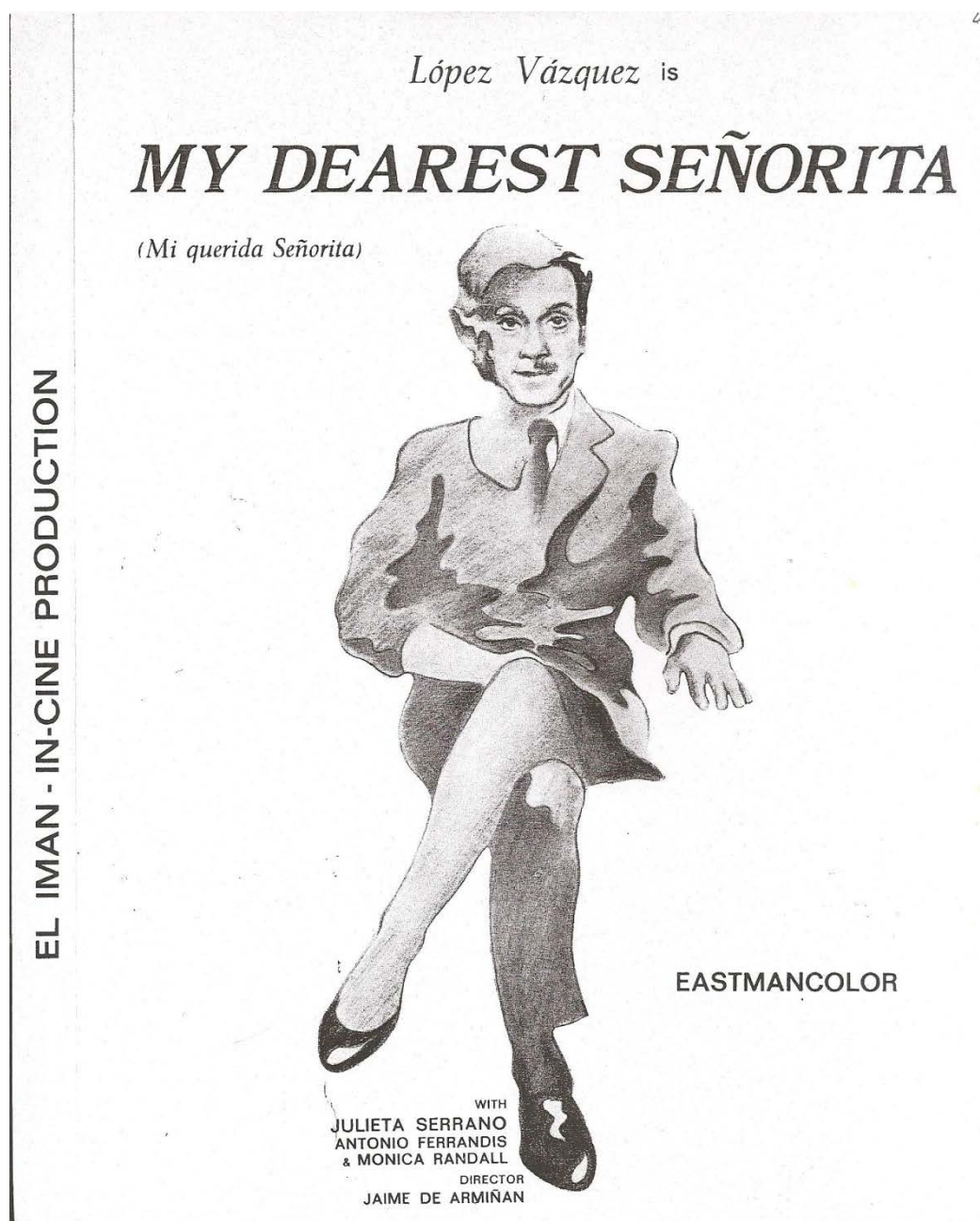


Fig. 7.62.- Portada. Guía publicitaria en inglés (1972). Fuente: Filmoteca Española. De sus autores ©.

La guía publicitaria en inglés incluye en su portada la ilustración en blanco y negro de la figura bisexuada aunque sin la rúbrica del cartelista vasco (fig. 7.62)⁵⁶⁴. Esta circunstancia introduce la duda de si se trata de una adaptación hecha por Zulueta o de una reproducción apócrifa de su diseño. Físicamente, la guía es un tríptico, de 28 x 66 cm.

⁵⁶⁴ La portada de la guía publicitaria en inglés está reproducida en Semana... 1984, p. 43; Marías 1985, p. 108; y en Sánchez Vidal 1990, p. 87.

desplegado, que se imprimió en Astygi Artes Gráficas en la primavera de 1972. La portada con el personaje bisexuado, que salvo en la falta de color y en la inclusión del trazo de cierre de la cabeza del personaje no omite ni modifica los elementos figurativos del cartel, traduce el contenido textual al inglés y modifica los modelos de letra, ahora simplificados, pero manteniendo su distribución en el espacio gráfico salvo en detalles secundarios⁵⁶⁵.

El encabezado en cursiva, consiguientemente, sigue dividido en dos líneas. La primera con el nombre abreviado del actor y sin enfatizar el verbo copulativo en otro color: “*López Vázquez is*”. La segunda, con el título de la película en mayúsculas “*MY DEAREST SEÑORITA*”. A las dos líneas se añade una tercera con el título original en español entre paréntesis y con un tamaño de fuente más pequeño: “*(Mi querida Señorita)*”. A los pies de la figura bisexuada se mantienen, como en el cartel, los títulos de crédito, pero traducidos para la ocasión: “WITH / JULIETA SERRANO / ANTONIO FERRANDIS / & MONICA RANDALL / DIRECTOR / JAIME DE ARMIÑAN”, y sin la última línea, cuyo contenido ha sido reubicado. Es decir, la mención a la emulsión “EASTMANCOLOR” figura allí a la derecha de la figura bisexuada, a la altura de su espinilla, y aquella relativa a la coproducción: “EL IMAN-INCINE PRODUCTION” se dispone verticalmente en el canto izquierdo de la portada que, en realidad, es la segunda hoja del tríptico sobresaliendo por detrás de la primera página.

Aparte de la portada, la guía publicitaria en inglés contiene en su cuerpo central desplegado una detallada sinopsis, una ficha técnico-artística, un par de frases publicitarias y la cita de una frase elogiosa de la revista *Variety* (01/03/1972, p. 24): “An extraordinary bi-sexual perfomance [*sic*] with touches of humor, pathos and the absurd”. Se completa con cuatro fotografías: de Adela con una copita de Jerez en el despacho de Santiago (referencia a la sec. 6), de Juan con la máquina de coser en su habitación de la pensión (referencia a las sec. 46 o 53), de Adela fallándole las fuerzas tras el accidente de coche (referencia a la sec. 4) y de Feli desnudándose ante Juan en el *meublé* (referencia a la sec. 82). Si el diseño de la figura bisexuada de Zulueta en la portada de la guía publicitaria en inglés se reutilizó en anuncios del estreno mexicano de la película (*El Universal*, 26/07/1973) y una fotografía como la del interior de la guía en la que Adela sostiene la copa de Jerez se había empleado en la publicidad a página entera publicada en la influyente revista americana *Variety* (03/05/1972, p. 181), esta foto junto a la de Feli desnudándose ante Juan en el *meublé* parecen estar en el origen y composición del cartel y los anuncios de prensa⁵⁶⁶ del estreno argentino de la película en 1976. La publicidad argentina, en realidad, consiste en un fotomontaje donde la mitad inferior de la silueta de Adela con el vaso se rellena con la imagen del encuentro íntimo entre Feli y Juan. Sobre el empleo de esta última foto, Borau ha precisado que en este país

⁵⁶⁵ Esta portada está reproducida a modo de cartel de pequeñas dimensiones o programa de mano grande en un ejemplar conservado en la Biblioteca de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y en FilMOTECA de Zaragoza.

⁵⁶⁶ Así lo muestran algunos anuncios de la prensa argentina: *La Nación* (24/08/1976, p. 9; 25/08/1976, p. 10; 26/08/1976, secc. 2ª, p. 4; 28/08/1976, p. 7); *La Razón* (25/08/1976, p. 11); *Crónica* (26/08/1976, p. 19). Existe una segunda variante de anuncio en la prensa argentina, ligeramente posterior y que, como el anuncio de *Variety*, sólo muestra la imagen de Adela sosteniendo la copa de Jerez: *La Nación* (02/09/1976, secc. 2ª, p. 4; 04/09/1976, p. 8; 05/09/1976, p. 14; 30/10/1976, p. 10), *La Razón* (03/09/1976).

latinoamericano se había mostrado a Feli de espaldas con sujetador (Heredero 1990, p. 163) cuando en la foto de la guía de prensa en inglés, se había elegido esa misma posición de Feli pero sin sujetador.

Junto a esta guía publicitaria en inglés con elementos gráficos y con una cuidada impresión, existe un dossier de prensa en el mismo idioma y únicamente mecanografiado, pero que ofrece información más exhaustiva sobre la película y quienes la hicieron posible⁵⁶⁷. En ella se detalla la trayectoria de los miembros de su equipo técnico y artístico, se insertan extractos de críticas periodísticas y se citan los premios que ha obtenido. Cabría fecharla entre diciembre de 1972 y principios de febrero de 1973, ya que se menciona que ha sido la película escogida por España como representante de su producción nacional de cara a los premios Oscar y se ha añadido con posteridad una tira de papel a modo de separata en la que se anuncia su nominación para los premios de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood el 12 de febrero de 1973.

Como anécdota gráfica en relación a la nominación de *Mi querida señorita* al premio Oscar a la mejor película extranjera y a cómo *El discreto encanto de la burguesía*, de Luis Buñuel, le arrebató el galardón en representación de la cinematografía francesa; Zulueta envió a Borau un dibujo de consolación en el que hacía un guiño a su propio diseño de los materiales gráficos de *Mi querida señorita*. En esta variante irónica (reproducida en Heredero 1990, p. 163), la estatuilla de la Academy of Motion Pictures Arts and Sciences ocupaba el lado masculino (derecho) de la figura bisexuada y un *bocadillo* de *cómic* sugería en clave humorística: “Hay que matar a B.(uñuel)”, juego de palabras en referencia al largometraje que preparaba Borau en ese momento, *Hay que matar a B*, y a su afortunado competidor aragonés.

⁵⁶⁷ Existen otros dosieres de prensa mecanografiados: uno en español con un listado de frases publicitarias y otro en francés, con aspecto de borrador, como sugieren sus anotaciones manuscritas.

7.3.- LOS ANUNCIOS EN PRENSA: UNA FUENTE DE PISTAS HISTÓRICAS

Si la información relativa a depósito legal ha servido para una datación orientativa de los carteles y de las guías publicitarias, los anuncios publicados en prensa, sobre todo en la de Madrid, permiten hacer hipótesis sobre la génesis y evolución del conjunto de materiales gráficos mientras no se disponga de documentación concluyente sobre la fecha en que se encargó el diseño a Montalbán y sobre las posibles intervenciones censoras/comerciales en los diseños de Zulueta y Montalbán. Asimismo, en el corpus de anuncios de la prensa nacional es donde se aprecian distintas variantes del diseño de Zulueta y del de Montalbán, que se describen a continuación.

7.3.1.- Las variantes del diseño de Zulueta: Un desvelamiento progresivo

La recensión y colación de anuncios de prensa con el diseño de Zulueta⁵⁶⁸ que acompañaron al estreno de *Mi querida señorita* en las principales ciudades españolas a lo largo de 1972 y de 1973 han permitido identificar cuatro variantes. Cada una de ellas ha recibido una denominación en función de su rasgo más característico, sea éste cronológico, estético y/o geográfico. Se habla, por tanto, de aquí en adelante, de una variante inicial o de silueteado blanco sobre fondo negro, de variantes de fondo en degradado, de la variante de fondo blanco, y de la variante barcelonesa. De ellas, sólo la variante inicial y la de fondo blanco están visiblemente firmadas por el cartelista donostiarra, circunstancia que lleva a preguntarse hasta qué punto las variantes de fondo en degradado y la barcelonesa no son modificaciones circunstanciales de su trabajo, más o menos ajenas a su mano y voluntad.

Antes de describir las especificidades de cada variante conviene señalar las diferencias de todas ellas respecto al cartel. En efecto, su denominador común es la merma en la visibilidad de la caracterización bisexuada de la figura representada. Esta pérdida de valor expresivo y semántico queda atestiguada en dos elementos.

En primer lugar, en la simplificación de los detalles del dibujo. Se suprime el trazo que perfila el escote del vestido en el lado femenino, dando paso a un cuello indefinido, de menor contraste con el traje y con la camisa con corbata del lado masculino. Se nivela, simultáneamente, la altura de hombros de ambos hemisferios genéricos.

El segundo elemento que distancia los anuncios gráficos en prensa del cartel es la eliminación del color y su sustitución por entramados grises y/o por la ausencia de relleno. Esta limitación contribuye a igualar cromáticamente el lado masculino y el femenino. Ya no se distingue el color carne en la pierna desnuda de mujer del tejido oscuro del pantalón en el traje que cubre la pierna de hombre. Ya no se perciben los tonos anaranjados de la melena y los vestidos femeninos ni destacan frente a los tonos grisáceos de la americana del traje y el cabello oscuro del lado masculino. Los entramados sólo distinguen zonas más iluminadas de otras más apagadas.

⁵⁶⁸ No se han localizado las maquetas originales dibujadas por Zulueta ni los clisés para la reproducción de sus plumillas en prensa.

A la tipografía también le afecta la falta de color. En el encabezado “*José Luis López Vázquez es Mi querida Señorita*”, los caracteres del verbo “es” ya no destacan en rojo del resto de caracteres negros y, cuando se desea resaltarlos, se tienen que buscar otras fórmulas visuales.

Aunque la simplificación del dibujo y la supresión del color son inherentes al cambio de medio⁵⁶⁹, puede, sin embargo, que en estos materiales se buscase una relativa discreción. Razones para ello no faltarían. Entre ellas, la (auto)censura, el intento de suscitar curiosidad sin chocar demasiado a los lectores, las estrategias publicitarias de suspense y de desvelamiento progresivo.

⁵⁶⁹ La publicidad cinematográfica en prensa no solía ir en aquella época en las escasas páginas de huecograbado en color ni en aquellas aún menos frecuentes en cuatricromía, y su menor tamaño respecto al cartel invitaba a disminuir el cúmulo de detalles.

- Variante inicial o de silueteado blanco sobre fondo negro



Fig. 7.63.- Variante inicial. Autor: Iván Zulueta.
Fuente: *La Tarde* (29/02/1972, p. 5). De sus autores ©.

La denominación asignada a esta variante viene justificada por criterios cronológicos y estéticos. El adjetivo “inicial” se debe a que se publicó aisladamente en *Abc* (13/02/1972, p. 86) (fig. 7.64) el primer día de la campaña de promoción del estreno nacional de *Mi querida señorita* en la prensa generalista madrileña, y a que luego volvió a recurrirse a ella para la publicidad de la prensa local de Málaga⁵⁷⁰ (fig. 7.63), segunda ciudad española en que se exhibió la película. Tras estos primeros tanteos publicitarios se prescindió por completo de ella y sólo se reutilizó en agosto -de nuevo en *Abc* (15/08/1972, p. 72) (fig. 7.93)-; en ese mismo mes y en septiembre de 1972 en la prensa gallega: anuncios del estreno en Vigo⁵⁷¹, La Coruña⁵⁷² y Ferrol⁵⁷³; y en octubre, en una cabecera sevillana⁵⁷⁴.

Además de por su aparición temprana en la campaña de prensa, esta variante se define por un rasgo formal empleado con frecuencia por Iván Zulueta: el silueteado blanco que se interpone entre el trazo negro del dibujo a plumilla y el fondo igualmente negro en que está inserto⁵⁷⁵. Este elemento gráfico se encuentra, asimismo, en una de sus

⁵⁷⁰ En los diarios *Sur* (25/02/1972, p. 4; 26/02/1972, p. 19; 27/02/1972, p. 4; 29/02/1972, p. 4), *La Tarde* (26/02/1972, p. 12; 28/02/1972, p. 4; 29/02/1972, p. 5) y *Hoja del Lunes de Málaga* (28/02/1972, p. 19).

⁵⁷¹ En *El Pueblo Gallego* (04/08/1972, p. 9) y *Faro de Vigo* (05/08/1972, p. 12).

⁵⁷² En *El Ideal Gallego* (09/09/1972, p. 30; 16/09/1972, p. 31).

⁵⁷³ En *Ferrol Diario* (29/09/1972, p. 19; 30/09/1972, p. 19).

⁵⁷⁴ En *Sevilla* (19/10/1972, p. 4).

⁵⁷⁵ En Pedraza 1991, p. 87 se describe un elemento paralelo al silueteado blanco o negro mencionado: el reborde blanco o negro respecto a un fondo del color opuesto en los carteles de *Viridiana* y *La octava mujer de Barba Azul* (Ernst Lubitsch, 1938), que enmarcan partes de la imagen a modo de esquelera, fotografía o viñeta de cómic.

plumillas coetáneas (fig. 7.65) para la reposición de *Calle 42* (*42nd Street*, Lloyd Bacon, 1933) en el Cine California de Madrid⁵⁷⁶, difundida en el diario *Ya* (02/02/1972, p. 36) pocos días antes del estreno de *Mi querida señorita*. Se aprecia también en sus clisés de la guía publicitaria para anunciar el estreno en España de la otrora prohibida *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) y en las plumillas de prensa a que dieron lugar (*Abc*, 08/04/1977, p. 45; Zulueta 2002, p. 153⁵⁷⁷).

Compositivamente, la variante inicial forma un rectángulo con una estrecha banda horizontal blanca en la parte superior y una ancha banda negra en la parte inferior. En la banda blanca se inscriben de izquierda a derecha el logotipo circular de la distribuidora y la primera parte del encabezado. En la banda negra se insertan, silueteados en blanco, el título de la película en caracteres negros y la figura bisexuada de Adela/Juan, a cuyos pies se distribuyen créditos artísticos y técnicos con caracteres en negativo. El conjunto queda enmarcado por márgenes blancos superiores e inferiores que permiten adaptar el anuncio a formatos verticales u horizontales y que contienen frases publicitarias e informaciones sobre las sesiones de proyección.

Algunas de las manifestaciones de la variante inicial resultan intrigantes por incluir sombreados adicionales e innecesarios que hacen pensar en formas de (auto)censura. Así sucede con el sombreado del interior de la figura bisexuada en el anuncio publicado en *Abc* (13/02/1972, p. 86) (fig. 7.64), injustificable por hacerla casi indistinguible del fondo negro. Sólo resultaría explicable de responder a una cautela divulgativa para evitar escandalizar, y/o de seguir una táctica de desvelamiento progresivo, teniendo en cuenta que ese anuncio en concreto correspondía al primer día en que se anunciaba *Mi querida señorita* en prensa diaria y que se insertaba en el periódico de mayor tirada de la época. Corroborando el carácter anómalo de este primer anuncio en *Abc*, en los anuncios posteriores de la prensa malagueña el sombreado había desaparecido del interior de la figura (fig. 7.63), como también sucedió en la reedición en agosto en *Abc* y en octubre en *Sevilla*. En los de la prensa gallega, sólo persistía un sombreado diferenciador de zonas iluminadas y en sombra.

Al pasar de los aspectos estrictamente figurales a la concepción formal de los elementos textuales se aprecia que el encabezado de la variante inicial (“*Jose Luis Lòpez Vazquez es Mi querida Señorita*”) reutiliza las palabras y el modelo de letra Annlie Extra Bold Italic Letraset del cartel. Dividida esta frase entre la franja blanca (“*Jose Luis Lòpez Vazquez es*”) y la parte superior de la franja negra (“*Mi querida Señorita*”), el borde de demarcación adquiere una forma ondulante concéntrica al silueteado blanco del título de la película y de la cabeza del personaje bisexuado. Tal borde concéntrico, de haberse multiplicado en varias ondas, habría emparentado con diseños psicodélicos y cercanos al *op-art* que, en recreaciones historicistas de Zulueta como las de las plumillas para

⁵⁷⁶ El Cine California estaba en la calle Andrés Mellado, 53 de Madrid, donde está ubicada en la actualidad la Sala Berlanga de la Fundación SGAE.

⁵⁷⁷ Véase <http://ivanzulueta.com/obras.php?codigo=105&nombre=Viridiana> (L.Bu).

anunciar *Calle 42* (fig. 7.66), habían adquirido tintes de *art déco*⁵⁷⁸. En el extremo derecho de la orilla con fondo blanco del borde de demarcación entre franjas, y en paralelo a las curvas de la mancha negra limítrofe, se ubica la firma de “Iván Zulueta” contorsionándose de acuerdo a la tendencia ondulante.

En lo que a ortografía se refiere, en el encabezado reaparecen faltas de acentuación similares a las que se han descrito en el cartel con la diferencia de que el acento grave en vez de agudo ya no se aplica a “Jose” -que, ajustándose a la frecuente pronunciación de este nombre propio como palabra llana, de hecho no lleva tilde-, sino al apellido “Lòpez”. Más que de una casualidad, la reincidencia en la inversión del acento hace pensar en la voluntad de economizar caracteres Letraset utilizando acentos graves siempre sobrantes en castellano y en que el grafista preveía una corrección en imprenta o sencillamente hacía un uso descuidado. Quizá no estuviese todavía completamente familiarizado con esta técnica, ya que en el segundo apellido del actor, “Vazquez”, tiene lugar otro incidente. Al calcar los caracteres Letraset, el ápice de la “V” mayúscula cubre el espacio que debería haber ocupado el acento agudo sobre la letra “a” minúscula, dejando una especie de borrón gráfico.

El resto de los créditos del anuncio, en modelos de letra de palo seco o sin *serif*, no presentan mayor novedad. En negativo y ubicados dentro de la franja negra, a los pies de la figura bisexuada, se distribuyen en seis líneas: a la izquierda de la pierna masculina “CON / JULIETA SERRANO / ANTONIO FERRANDIS Y MONICA RANDALL / DIRIGIDA POR JAIME DE ARMIÑAN / EASTMANCOLOR”, y a la derecha “UNA PRODUCCIÓN EL IMAN IN-CINE”.

⁵⁷⁸ Iván Zulueta tuvo influencias del cartel *hippy* y psicodélico, que a su vez tenía en el *art-nouveau* uno de sus referentes estéticos (Barnicoat 2000[1972], pp. 56-69). Julio Pérez Perucha (1986, p. 21) vincula la obra gráfica de Zulueta con el *op-art*.



Fig. 7.64.- Variante inicial. Autor: Iván Zulueta. Fuente: *Abc* (13/02/1972, p. 86). De sus autores ©.



Fig. 7.66.- Boceto, reposición de *La calle 42* (L. Bacon, 1932). Autor: I. Zulueta. Fuente: www.ivanzulueta.com. De sus autores ©.



Fig. 7.65.- Anuncio. *Calle 42*. Autor: I. Zulueta. Fuente: *Ya* (02/02/1972, p. 36). De sus autores ©.

- Variantes de fondo en degradado



Fig. 7.67.- Variante de fondo en degradado. Fuente: *Ya* (13/02/1972, p. 45). De sus autores ©.



Fig. 7.68.- Variante de fondo en degradado. Fuente: *As* (14/02/1972, p. 5). De sus autores ©.



Fig. 7.69.- Variante de fondo en degradado. Fuente: *Abc* (15/02/1972, p. 81). De sus autores ©.

Como la variante inicial, las variantes de fondo en degradado aparecieron en la prensa madrileña en los primeros días de la campaña promocional de *Mi querida señorita* con vistas a publicitar su cercano estreno en la capital. Igual que en ella, el oscurecimiento -en este caso, parcial- del fondo y del relleno interior de la figura bisexuada evocan argucias de (auto)censura y/o de desvelamiento paulatino.

Las variantes de fondo en degradado forman un corpus muy reducido, de apenas seis anuncios en prensa generalista y deportiva de tirada nacional entre los días 13 y 15 de febrero de 1972⁵⁷⁹. A diferencia de la variante inicial, no volverán a aparecer ni en cabeceras nacionales ni en las regionales y locales. De ahí que pueda ponerse en tela de juicio que se trate realmente de variantes de pleno derecho, y que se las pueda considerar enmascaramientos transitorios en preparación de la publicación de la variante de fondo blanco (véase el epígrafe siguiente), plumilla estándar del diseño de Zulueta en prensa salvo en las cabeceras malagueñas, gallegas y barcelonesas.

Formalmente, se distinguen tres tratamientos visuales de las variantes de fondo en degradado: las que incrustan la figura bisexuada en un fondo negro que clarea ligera y

⁵⁷⁹ En *Ya* (13/02/1972, p. 45); *As* (14/02/1972, p. 5); *Informaciones* (14/02/1972, p. 27); *Marca* (14/02/1972, p. 27); *Pueblo* (14/02/1972, p. 10); *Abc* (15/02/1972, p. 81).

progresivamente de abajo a arriba (la mayoría de los siete anuncios) (fig. 7.67); las que simplifican el fondo en degradado distinguiéndose un segundo término gris detrás de la figura y una franja inferior negra que comienza a la altura de sus pies –*As* (14/02/1972, p. 5) (fig. 7.68)-; y las que, con la espinilla de la figura bisexuada como línea divisoria, mantienen un fondo oscuro en degradado por encima y una franja blanca por debajo (*Abc*, 15/02/1972, p. 81) (fig. 7.69). La presencia de estos fondos obstaculiza la visualización de los anuncios cuando la figura bisexuada tiene un tramado de relleno oscuro, que se confunde con el propio fondo, y cuando, con la excepción del anuncio mencionado de *Abc*, la parte inferior negra del fondo engulle el calzado de la figura bisexuada, es decir, el zapato de tacón y el zapato cerrado igualmente negros que habrían servido para diferenciar con menor dificultad las marcas de género de los dos hemisferios sexuales del personaje.

En cuanto a los elementos textuales, el clareamiento progresivo del fondo en la mayoría de la muestra repercute en la tipografía. Conlleva caracteres negros en la parte superior del anuncio, cuyo fondo grisáceo permite la legibilidad de un encabezado dividido en siete líneas: “*Jose Luis/ López/ Vázquez/ es/ Mi/ querida/ Señorita*”. Pero en la parte inferior del anuncio, donde el fondo es más oscuro, se impone, por el contrario, el uso de letras en negativo para las siete líneas de créditos: “CON/ JULIETA/ SERRANO/ ANTONIO FERRANDIS/ Y MONICA RANDALL/ DIRECTOR: JAIME DE ARMIÑAN/ UNA PRODUCCION EL IMAN/IN-CINE EN EASTMANCOLOR”⁵⁸⁰ que, además, adquieren un aspecto piramidal. Sólo el anuncio de *Abc* (15/02/1972, p. 81) (fig. 7.69) cuenta con ocho líneas de créditos al dividir en dos partes “UNA PRODUCCION EL IMAN/IN-CINE” y “EN EASTMANCOLOR”. En este contenido textual, se mantienen los modelos de letra ya utilizados tanto en el encabezado como en los créditos de la variante inicial. Y, por otra parte, el logotipo circular de “InCine Distribuidora Cinematográfica S.A.”, con relleno blanco o transparente, sigue estando en la esquina superior izquierda.

Por debajo del rectángulo vertical ocupado por los fondos en degradado y la figura bisexuada, en el anuncio se reserva una banda inferior blanca para la frase publicitaria que, a veces, se extiende por los laterales enmarcándolos.

⁵⁸⁰ El anuncio de *Abc* (15/02/1972, p. 81) sería un caso particular porque los créditos en negativo sobre fondo negro son tiras recortadas en un fondo blanco.

- Variante de fondo blanco



Fig. 7.70.- Variante de fondo blanco. Autor: Iván Zulueta. Fuente: *Hoja del Lunes* (Madrid) (14/02/1972, p. 18). De sus autores ©.

La variante de fondo blanco es la que restituye y transcribe más fielmente el afiche de la película. No sólo comparte con él la inserción de la figura bisexuada sobre un espacio albar y neutro, que no distrae del dibujo ni lo camufla; sino que las tramas grises que suelen rellenarla no perturban la lectura de sus zigzagueantes trazados y sombreados. Esta variante preserva, asimismo, elementos como la ausencia de línea de clausura en el contorno de la cabeza (esto depende del diario en que se publique) y la firma de Zulueta bordeando la americana que viste el personaje. Traduce, también, otros elementos originales que habían resultado desvirtuados por la ausencia de color: la palabra “es” del encabezado, en rojo en el cartel, está aquí subrayada para que siga cumpliendo la función de insistir en la asociación *esencial* entre “López Vázquez” y la “Señorita” de la historia.

Como se ha ido apuntando en las líneas precedentes, el recurso a esta variante no fue inmediato. En la promoción del estreno nacional en Madrid vino precedida por la publicación de la variante inicial y de las variantes de fondo en degradado. De ahí que se plantee la posibilidad de que tales variantes, menos explícitas y más opacas en la visualización de su contenido, preparasen la introducción de la variante de fondo blanco en la prensa diaria madrileña y que su inserción más tardía se hiciese en previsión del acomodamiento gradual a una composición controvertida. El hecho de que, mientras en la prensa diaria se opta por otras variantes, las primeras apariciones de la variante de fondo blanco estén en publicaciones semanales o quincenales (*Cineinforme: boletín de información cinematográfica para profesionales*, 01-15/02/1972, p. 11; y *Hoja del Lunes*

de Madrid, 14/02/1972, p. 18⁵⁸¹) (fig. 7.70) parece consolidar la hipótesis de una irrupción planeada a mitad de la campaña. La adopción definitiva de la variante de fondo blanco por la prensa generalista y deportiva de la capital se produce a sólo tres días del estreno, entre el 15 y el 17 de febrero de 1972⁵⁸².

Aunque su parte icónica permanece inmutable durante esas jornadas previas al estreno en Madrid, la distinta distribución del contenido tipográfico en el anuncio y la adición progresiva de información: frases publicitarias, programa de estreno, y mención de los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos y del Sindicato Nacional del Espectáculo dan como resultado una configuración que se va modificando día a día.

En consecuencia, el encabezado de la variante de fondo blanco en la prensa madrileña tiene seis líneas el 14 y 15 de febrero⁵⁸³: “José Luis/ López Vázquez/ es/ Mi/ querida/ Señorita”; cuatro, el 16 y 17 de febrero en algunas cabeceras⁵⁸⁴: “José Luis/ López Vázquez/ es/ Mi querida/ Señorita”); y, de nuevo, seis el 16 y 17 de febrero en otras cabeceras⁵⁸⁵. Y de forma prácticamente correlada, los créditos artísticos y técnicos restantes conforman seis líneas y se ubican a los pies de la figura bisexuada en los anuncios del 14 y 15 de febrero⁵⁸⁶ (y en el de *Arriba* de 17/02/1972, p. 6): “con JULIETA SERRANO/ ANTONIO FERRANDIS/ y MÓNICA RANDALL/ director JAIME DE ARMIÑÁN/ una producción EL IMÁN/IN-CINE/ eastmancolor”; pasan a tener siete líneas en algunas cabeceras del 16 y 17 de febrero⁵⁸⁷ al separar en dos líneas “una producción” y “EL IMÁN/IN-CINE” y cambiar su localización al lateral izquierdo, a la altura de la cadera de la figura bisexuada; y ocupan ocho líneas en otras cabeceras publicadas en esas fechas⁵⁸⁸ pero manteniendo una localización similar en el lateral izquierdo, al escindir también en dos líneas “director” y “JAIME DE ARMIÑÁN”. Igualmente afectado por la progresiva saturación del espacio disponible, el logotipo circular de “InCine Distribuidora Cinematográfica S. A.” pasa del lateral izquierdo en los anuncios de los días 14 y 15 de febrero al lateral derecho en los de los días 16 y 17 de febrero.

Aunque en la prensa madrileña dejará de usarse la plumilla diseñada por Zulueta tras el día del estreno nacional –con la excepción de recortes y *collages* en los anuncios de su

⁵⁸¹ Este anuncio es accesible en línea en el Archivo de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura de España: http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1972&idPublicacion=9023 (Consulta 20/06/2017). Sin embargo, tanto la Biblioteca Nacional como la Biblioteca Municipal de Madrid carecen en sus fondos del ejemplar de la *Hoja del Lunes de Madrid* del 14/02/1972, conservando el ejemplar de la semana siguiente, es decir, del 21/02/1972 que en su portada, por error, continúa teniendo la fecha de 14/02/1972.

⁵⁸² En *El Alcázar* (15/02/1972, p. 18; 16/02/1972, p. 18; 17/02/1972, p. 16), *Arriba* (15/02/1972, p. 6; 16/02/1972, p. 26; 17/02/1972, p. 6), *Informaciones* (15/02/1972, p. 7; 16/02/1972, p. 22; 17/02/1972, p. 19), *Pueblo* (15/02/1972, p. 18; 16/02/1972, p. 8; 17/02/1972, p. 28), *Ya* (15/02/1972, p. 47; 16/02/1972, p. 39; 17/02/1972, p. 44), *Abc* (16/02/1972, p. 81), *As* (17/02/1972, p. 27), *Marca* (17/02/1972, p. 12), y *Nuevo Diario* (17/02/1972, p. 23),

⁵⁸³ *Hoja del Lunes de Madrid* (14/02/1972, p. 18), *El Alcázar* (15/02/1972, p. 18), *Arriba* (15/02/1972, p. 6), *Informaciones* (15/02/1972, p. 7), *Pueblo* (15/02/1972, p. 19), *Ya* (15/02/1972, p. 47).

⁵⁸⁴ *Abc* (16/02/1972, p. 81), *El Alcázar* (16/02/1972, p. 18; 17/02/1972, p. 16), *Arriba* (16/02/1972, p. 26), *Pueblo* (16/02/1972, p. 8; 17/02/1972, p. 28), *Marca* (17/02/1972, p. 12), *Nuevo Diario* (17/02/1972, p. 23).

⁵⁸⁵ *Informaciones* (16/02/1972, p. 22; 17/02/1972, p. 19), *Ya* (16/02/1972, p. 39; 17/02/1972, p. 44), *As* (17/02/1972, p. 27). Atípico es el caso de *Arriba* (17/02/1972, p. 6), con seis líneas de encabezado, pero también seis líneas en vez de ocho en los títulos de crédito artísticos y técnicos.

⁵⁸⁶ Véanse cabeceras y fechas en la nota 583.

⁵⁸⁷ Véanse cabeceras y fechas en la nota 584.

⁵⁸⁸ Véanse cabeceras y fechas en la nota 585.

reestreno madrileño en agosto de 1972-, la variante de fondo blanco seguirá apareciendo en la prensa regional y local a medida que *Mi querida señorita* vaya estrenándose en diferentes puntos de España, dando pie a pequeñas subvariantes en razón de la presencia o no de un trazo de clausura en la parte superior de la cabeza de la figura bisexuada (fig. 7.71) y de su entramado de relleno con un punteado fino, grueso o sin relleno. El entramado de relleno con punteado grueso –se debe quizá a una ampliación de la figura, al uso de tramas transferidas en seco o mediante películas adhesivas recortables de uso profesional (véase Letraset 1973, pp. 161-168 y 191-192). Pudiera ser igualmente una concesión a la estética *offset* y a su halo de modernidad. El punteado grueso será, no obstante, una modificación restringida a pocos insertos publicitarios: a) a los anuncios semanales de la *Hoja del Lunes de Valencia* entre el 5 de junio y el 18 de septiembre de 1972; b) a un anuncio a página entera en *Nuevo Fotogramas* del 8 de septiembre de 1972 (fig. 7.72), de cara al estreno del filme en Barcelona y en otras ciudades durante el otoño de ese año; c) a anuncios del 24 y 25 de octubre de 1972 en la prensa barcelonesa, con motivo de la presencia de José Luis López Vázquez en una de las sesiones nocturnas; y d) a anuncios aislados en la prensa barcelonesa para señalar el número de semanas que la película lleva en cartel en el cine Coliseum el 9 de noviembre de 1972 o su reposición en otro cine el 7 de mayo de 1973⁵⁸⁹.

Como subvariantes dentro de la prensa regional y local también cabe distinguir aquellos anuncios con una distribución espacial del contenido tipográfico similar a la utilizada por la prensa generalista madrileña del 15 de febrero de 1972 y aquéllos con una distribución que se ajusta a la prensa generalista madrileña del 16 y 17 de febrero de 1972. A continuación (tabla 7.1.-) se detallan las características de la variante de fondo blanco en cada periódico regional y local en que apareció.



Fig. 7.71.- Variante con trazo de clausura en la cabeza y sin trama de relleno. Autor: I. Zulueta. Fuente: *Diario de Navarra* (28/03/1972, p. 7). De sus autores ©.



Fig. 7.72.- Variante sin trazo de clausura en la cabeza y con trama gruesa de relleno. Autor: I. Zulueta. Fuente: *Nuevo Fotogramas* (08/09/1972, p. 57). De sus autores ©.

⁵⁸⁹ Véanse las referencias en la tabla 7.1.-.

Tabla 7.1.- Anuncios con la variante de fondo blanco en la prensa regional y local española.

LOCALIDAD DE ESTRENO	CABECERA DE PRENSA REGIONAL/ FECHA DE PUBLICACIÓN	ELEMENTOS SUBVARIANTES
SAN SEBASTIÁN	<i>El Diario Vasco</i> (07/03/1972, p. 22; 08/03/1972, p. 22; 09/03/1972, p. 22).	- Sin trazo de clausura de la cabeza de la figura. - Con trama fina de relleno.
	<i>Unidad</i> (07/03/1972, p. 9; 08/03/1972, p. 10; 09/03/1972, p. 11).	- Distribución de contenido tipográfico como prensa generalista madrileña de 15/02/1972: encabezado de seis líneas y títulos de crédito artísticos y técnicos de seis líneas a los pies de la figura, logo InCine en lateral izqdo.
	<i>La Voz de España</i> (07/03/1972, p. 7; 08/03/1972, p. 5; 09/03/1972, p. 6).	
LEÓN	<i>Diario de León</i> (09/03/1972, p. 7).	- Con trazo de clausura de la cabeza de la figura. - Sin trama de relleno.
	<i>Proa</i> (09/03/1972, p. 6).	- Distribución de contenido tipográfico como prensa generalista madrileña de 15/02/1972: encabezado de seis líneas y títulos de crédito artísticos y técnicos de seis líneas a los pies de la figura, logo InCine en lateral izqdo.
VALLADOLID	<i>Diario Regional</i> (09/03/1972, p. 10; 10/03/1972, p. 10; 18/03/1972, p. 10).	- Sin trazo de clausura de la cabeza de la figura. - Con trama fina de relleno.
	<i>Libertad</i> (09/03/1972, p. 5; 10/03/1972, p. 6; 18/03/1972, p. 5).	- Distribución de contenido tipográfico como prensa generalista madrileña de 16-17/02/1972 (notas al pie 100 y 103): encabezado de seis líneas y títulos de crédito artísticos y técnicos de ocho líneas a la altura del costado/cadera izqdos. de la figura, logo InCine en lateral dcho.
	<i>El Norte de Castilla</i> (09/03/1972, p. 14).	
SANTANDER	<i>Alerta</i> (10/03/1972, p. 8; 11/03/1972, p. 10; 18/03/1972, p. 12).	- Sin trazo de clausura de la cabeza de la figura. - Con trama fina de relleno. - Distribución de contenido tipográfico como prensa generalista madrileña de 15/02/1972: encabezado de seis líneas y títulos de crédito artísticos y técnicos de seis líneas a los pies de la figura, logo InCine en lateral izqdo.
PAMPLONA	<i>Diario de Navarra</i> (19/03/1972, p. 7; 21/03/1972, p. 7; 22/03/1972, p. 7; 23/03/1972, p. 7; 24/03/1972, p. 7; 25/03/1972, p. 7; 26/03/1972, p. 7; 28/03/1972, p. 7; 29/03/1972, p. 7; 02/04/1972, p. 7; 04/04/1972, p. 7; 05/04/1972, p. 7; 06/04/1972, p. 7; 07/04/1972, p. 7; 08/04/1972, p. 7; 09/04/1972, p. 7; 11/04/1972, p. 7; 12/04/1972, p. 7; 13/04/1972, p. 7; 14/04/1972, p. 7; 15/04/1972, p. 7; 16/04/1972, p. 7; 18/04/1972, p. 7; 19/04/1972, p. 7).	- Con trazo de clausura de la cabeza de la figura. - Sin trama de relleno.
	<i>El Pensamiento Navarro</i> (19/03/1972, p. 19; 21/03/1972, p. 19; 22/03/1972, p. 15; 23/03/1972, p. 15; 24/03/1972, p. 15; 25/03/1972, p. 15; 26/03/1972, p. 19; 28/03/1972, p. 9; 29/03/1972, p. 15; 02/04/1972, p. 15; 04/04/1972, p. 7; 05/04/1972, p. 15; 06/04/1972, p. 15; 07/04/1972, p. 15; 08/04/1972, p. 15; 09/04/1972, p. 19;	- Distribución de contenido tipográfico como prensa generalista madrileña de 15/02/1972: encabezado de seis líneas y títulos de crédito artísticos y técnicos de seis líneas a los pies de la figura, logo InCine en lateral izqdo.

	11/04/1972, p. 19; 12/04/1972, p. 15; 13/04/1972, p. 15; 14/04/1972, p. 15; 15/04/1972, p. 19; 16/04/1972, p. 19; 18/04/1972, p. 9; 19/04/1972, p. 15).	
GIJÓN	<i>El Comercio</i> (31/03/1972, p. 8; 08/04/1972, p. 8). <i>Voluntad</i> (31/03/1972, p. 23; 08/04/1972, p. 21).	<ul style="list-style-type: none"> - Sin trazo de clausura de la cabeza de la figura. - Con trama fina de relleno. - Distribución de contenido tipográfico como prensa generalista madrileña de 15/02/1972: encabezado de seis líneas y títulos de crédito artísticos y técnicos de seis líneas a los pies de la figura, logo InCine en lateral izqdo.
OVIEDO	<i>La Nueva España</i> (02/04/1972, p. 5). <i>Región</i> (02/04/1972, p. 4). <i>La Voz de Asturias</i> (02/04/1972, p. 2).	<ul style="list-style-type: none"> - Sin trazo de clausura de la cabeza de la figura. - Con trama fina de relleno. - Distribución de contenido tipográfico como prensa generalista madrileña de 15/02/1972: encabezado de seis líneas y títulos de crédito artísticos y técnicos de seis líneas a los pies de la figura, logo InCine en lateral izqdo.
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA	<i>El Eco de Canarias</i> (05/05/1972, p. 4; 07/05/1972, p. 2; 11/05/1972, p. 2; 12/05/1972, p. 3; 14/05/1972, p. 2; 02/03/1972, p. 4; 03/03/1972, p. 26; 04/03/1972, p. 2). <i>La Provincia</i> (03/05/1972, p. 27; 04/05/1972, p. 22; 06/05/1972, p. 43).	<ul style="list-style-type: none"> - Sin trazo de clausura de la cabeza de la figura. - Con trama fina de relleno o sin relleno. - Distribución de contenido tipográfico como prensa generalista madrileña de 15/02/1972: encabezado de seis líneas y títulos de crédito artísticos y técnicos de seis líneas a los pies de la figura, logo InCine en lateral izqdo.
TENERIFE	<i>La Tarde</i> (20/07/1972, p. 10).	<ul style="list-style-type: none"> - Sin trazo de clausura de la cabeza de la figura. - Con trama fina de relleno. - Distribución de contenido tipográfico como prensa generalista madrileña de 15/02/1972: encabezado de seis líneas y títulos de crédito artísticos y técnicos de seis líneas a los pies de la figura, logo InCine en lateral izqdo.
VALENCIA	<i>Levante</i> (28/05/1972, p. 32). <i>Las Provincias</i> (28/05/1972, p. 37). <i>Hoja del Lunes</i> (29/05/1972, p. 27; 05/06/1972, p. 25; 12/06/1972, p. 25; 19/06/1972, p. 25; 26/06/1972, p. 25; 03/07/1972, p. 25; 10/07/1972, p. 29; 17/07/1972, p. 21; 24/07/1972, p. 21; 31/07/1972, p. 21; 07/08/1972, p. 19; 14/08/1972, p. 17; 21/08/1972, p. 17; 28/08/1972, p. 19; 04/09/1972, p. 21; 11/09/1972, p. 21).	<ul style="list-style-type: none"> - Sin trazo de clausura de la cabeza de la figura (<i>Levante, Las Provincias</i>) y con trazo de clausura (<i>Hoja del Lunes</i> a partir del 05/06/1972). - Con trama fina de relleno (<i>Levante, Las Provincias</i>) y con trama gruesa de relleno (<i>Hoja del Lunes</i> a partir del 05/06/1972). - Distribución de contenido tipográfico como prensa generalista madrileña de 15/02/1972: encabezado de seis líneas y títulos de crédito artísticos y técnicos de seis líneas a los pies de la figura, logo InCine en lateral izqdo.
SEVILLA	<i>El Correo de Andalucía</i> (06/09/1972, p. 15; 20/10/1972, p. 27). <i>Sevilla</i> (06/09/1972, p. 2). <i>Abc Sevilla</i> (07/09/1972, p. 54).	<ul style="list-style-type: none"> - Sin trazo de clausura de la cabeza de la figura (<i>El Correo de Andalucía, Sevilla</i>) y con trazo de clausura (<i>Abc Sevilla</i>) - Con trama de relleno (<i>El Correo de Andalucía, Sevilla</i>) y sin trama de relleno (<i>Abc Sevilla</i>). - Distribución de contenido tipográfico como prensa generalista madrileña de 15/02/1972: encabezado de seis líneas y títulos de crédito artísticos y técnicos de seis líneas a los pies de la figura, logo InCine en lateral izqdo.
BARCELONA	<i>Nuevo Fotogramas</i> (08/09/1972, p. 57).	<ul style="list-style-type: none"> - Con trazo de clausura de la cabeza de la figura debido a la trama.

	<p><i>El Correo Catalán</i> (24/10/1972, p. 36; 25/10/1972, p. 32).</p> <p><i>Diario de Barcelona</i> (24/10/1972, p. 23; 25/10/1972, p. 20).</p> <p><i>El Noticiero Universal</i> (24/10/1972, p. 45; 25/10/1972, p. 37; 09/11/1972, p.37).</p> <p><i>Tele/eXpres</i> (24/10/1972, p. 26; 25/10/1972, p. 24).</p> <p><i>Hoja del Lunes de Barcelona</i> (07/05/1973, p. 44).</p> <p><i>La Vanguardia Española</i> (06/05/1973, p. 57).</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Con trama gruesa de relleno. - Distribución de contenido tipográfico como prensa generalista madrileña de 15/02/1972: encabezado de seis líneas y títulos de crédito artísticos y técnicos de seis líneas a los pies de la figura, logo InCine en lateral izqdo (pero en esquina superior). Sin embargo en <i>Hoja del Lunes de Barcelona</i> (07/05/1973, p. 44) y en <i>La Vanguardia Española</i> (06/05/1973, p. 57), el logo de InCine pasa al lateral derecho y los créditos artísticos y técnicos a los pies de la figura han sido descentrados hacia la derecha.
CASTELLÓN	<i>Mediterráneo</i> (28/09/1972, p. 3; 01/10/1972, p. 11; 29/04/1973, p. 15).	<ul style="list-style-type: none"> - Sin trazo de clausura de la cabeza de la figura. - Sin trama de relleno. - Distribución de contenido tipográfico como prensa generalista madrileña de 15/02/1972: encabezado de seis líneas y títulos de crédito artísticos y técnicos de seis líneas a los pies de la figura, logo InCine en lateral izqdo.
CÓRDOBA	<i>Córdoba</i> (16/11/1972, p. 2)	<ul style="list-style-type: none"> - Sin trazo de clausura de la cabeza de la figura. - Con trama fina de relleno. - Distribución de contenido tipográfico como prensa generalista madrileña de 15/02/1972: encabezado de seis líneas y títulos de crédito artísticos y técnicos de seis líneas a los pies de la figura, logo InCine en lateral izqdo.
MURCIA	<p><i>Línea</i> (09/03/1973, p. 14; 23/03/1973, p. 27).</p> <p><i>La Verdad</i> (16/03/1973, p. 7)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Con trazo de clausura de la cabeza de la figura. - Sin trama de relleno. - Distribución de contenido tipográfico como prensa generalista madrileña de 15/02/1972: encabezado de seis líneas y títulos de crédito artísticos y técnicos de seis líneas a los pies de la figura, logo InCine en lateral izqdo.
PALMA DE MALLORCA	<p><i>Baleares</i> (09/03/1973, p. 32; 10/03/1973, p. 4; 11/03/1973, p. 14; 24/03/1973, p. 39).</p> <p><i>Diario de Mallorca</i> (13/03/1973, p. 21).</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Sin trazo de clausura de la cabeza de la figura, pero parece que lo hubiese. - Con trama fina de relleno. - Distribución de contenido tipográfico como prensa generalista madrileña de 16-17/02/1972 (notas al pie 99 y 102): encabezado de cuatro líneas y títulos de crédito artísticos y técnicos de siete líneas a la altura del costado/cadera de la figura, logo InCine en lateral dcho.
MENORCA	<i>Menorca</i> (25/05/1973, p. 3; 26/05/1973, p. 12).	<ul style="list-style-type: none"> - Con trazo de clausura en la cabeza de la figura. - Con trama de relleno. - Distribución de contenido tipográfico como prensa generalista madrileña de 16-17/02/1972 (notas al pie 99 y 102): encabezado de cuatro líneas (que se ha bajado al costado de la figura) y títulos de crédito artísticos y técnicos de siete líneas a la altura del costado/cadera de la figura, logo InCine en lateral dcho.

- Variante barcelonesa



Fig. 7.73.- Matriz de orientación vertical. Variante barcelonesa. Fuente: *El Correo Catalán* (20/09/1972, p. 23). De sus autores ©.



Fig. 7.74.- Matriz de orientación horizontal. Variante barcelonesa. Fuente: *Tele/eXpres* (21/09/1972, p. 25). De sus autores ©.

Como su denominación indica, las cabeceras barcelonesas publicaron una variante específica del diseño de Iván Zulueta que no aparece en la prensa de ningún otro lugar. Elaborada al aplicar distintas tramas⁵⁹⁰ y fondos a la variante de fondo blanco, cabe preguntarse por qué no se empleó esta última. Sobre todo, cuando el anuncio de *Nuevo Fotogramas* de 8 de septiembre de 1972 (mencionado en el epígrafe anterior) parecía preludiar su uso para el estreno en la ciudad condal el 22 de septiembre de 1972. ¿Intervinieron censuras locales? ¿Las empresas exhibidora, distribuidora y/o productora decidieron alterar el diseño de Zulueta? ¿Es un intento de distinguir el estreno en Barcelona de los de otros núcleos urbanos? ¿Se pretendía insuflar al anuncio un aire de modernidad con esta combinación de tramas? ¿El contraste de tramas y fondos servía como estrategia publicitaria con la que destacar el anuncio sobre la mancha más o menos uniforme de la página del periódico⁵⁹¹? No hay respuestas por el momento a estas preguntas y quizá varios de estos factores influyeron, pero la disminución de la claridad visual de la figura al reformular el diseño del anuncio hace planear también la sombra de

⁵⁹⁰ Estas tramas quizá estaban transferidas en seco o mediante películas adhesivas recortables de uso profesional (véase Letraset 1973, pp. 161-168 y 191-192).

⁵⁹¹ En *Idea. Al servicio de las relaciones públicas de Publicidad Gisbert*, Francisco López Izquierdo (1963, 10, s. p.) indicaba en su reportaje "Individualización del anuncio" que el contraste "en negativo o con elementos en negativo" podía hacer destacar el anuncio en la página del periódico.

censuras oficiales y/o comerciales, y la omisión de la rúbrica de Zulueta indicaría una intervención apócrifa.

La variante barcelonesa, como se ha apuntado, está basada en el contraste de tono y trama entre el fondo y el relleno de la figura bisexuada, y entre sus hemisferios masculino y femenino. A partir de este principio estilístico, se distinguen en su seno –y con connotaciones ligeramente diferentes entre sí- una matriz de orientación vertical (fig. 7.73) para anuncios a una columna y otra de orientación horizontal (fig. 7.74) para los que van a varias columnas.

La matriz de orientación vertical se configura alrededor del antagonismo y de la complementariedad. Del antagonismo porque opera una partición central en dos mitades visualmente opuestas distinguiendo el lado izquierdo del derecho con el resultado siguiente: una figura femenina/ masculina, un fondo claro/ oscuro, una imagen en positivo/ en negativo. En consecuencia, a la izquierda y sobre un fondo blanco se perfila nítido el hemisferio femenino de la figura bisexuada con entramado gris oscuro; y a la derecha, sobre un fondo negro, su hemisferio masculino con un efecto de blanqueado que diluye las líneas de dibujo y sombreado. Semejante yuxtaposición de fondos y entramados opuestos traza una línea sobreentendida de neta división lateral y, a primera vista, anula la permeabilidad y fluctuación andrógina del diseño de Zulueta.

Ahora bien, al tratarse de un doble antagonismo: entre trama y fondo de cada hemisferio, y entre las tramas y los fondos de los dos hemisferios, cobra cuerpo una relación de complementariedad que emparenta el fondo blanco del lado izquierdo con el relleno blanqueado de la parte masculina en el lado derecho, y el fondo negro del lado derecho con el relleno gris oscuro y las partes ensombrecidas de la parte femenina en el lado izquierdo. De ahí que se restaure cierta bidireccionalidad contribuyendo a dificultar –aunque sin llegar a anular- un subtexto de direccionalidad teleológica y de transformación, de izquierda a derecha, del personaje.

Por otra parte, dicha direccionalidad, tal y como está concebido el anuncio, puede tener un efecto de retroceso. Al expresar que la que aparecía con nitidez como mujer en el lado izquierdo del anuncio es, tras la intervención, un hombre incipiente en el lado derecho, carente aún de suficiente precisión en sus líneas de conformación; se produce un problema de legibilidad que impide retener la mirada posada en la parte masculina de la figura bisexuada y la hace retornar al lado izquierdo, hacia su parte femenina. ¿No es el efecto de esta configuración gráfica similar a la intención de la frase resolutoria de la película, “¿Qué me va usted a contar, señorita!”, que reintroduce la identificación femenina tras la reasignación masculina?

El antagonismo complementario de la matriz de orientación vertical de la variante barcelonesa cede paso, en la matriz de orientación horizontal, a la progresión, gradación y derivación bidireccional de tonalidades de blanco a negro y viceversa. El espacio se subdivide en un fondo con tres franjas verticales sobre el que se superponen elementos figurativos y textuales con cuatro tipos de relleno. A la izquierda se sitúa una franja de fondo blanco con el contenido tipográfico en caracteres negros invadiendo ligeramente el espacio contiguo. En el centro, una estrecha franja gris con el hemisferio femenino de

entramado también gris, con lo que figura y fondo se distinguen mucho menos que en la matriz de orientación vertical. Y a la derecha, una franja negra más extensa que las anteriores con el hemisferio masculino blanqueado en una suerte de gris claro y, en su esquina superior más alejada, el círculo blanco con la inscripción “InCine Distribuidora Cinematográfica S.A.”. El resultado de esa composición es la colocación de ambos hemisferios de la figura bisexuada en los espacios intermedios equilibrando su relación visual (la reducción de fuerza visual del hemisferio femenino lo equipara con el menos visible hemisferio masculino), y situándolos sus tramas grises en posiciones híbridas y centrales respecto a la tipografía negra del extremo izquierdo y al logotipo blanco del extremo derecho, lo que facilita su relación de continuidad.

El vínculo ya sugerido de la variante barcelonesa con la variante de fondo blanco parece aún más plausible al contemplar la transposición en el anuncio de la distribución del contenido tipográfico y de los modelos de letra. La matriz de orientación vertical, como la variante de fondo blanco en la prensa madrileña de 15 de febrero de 1972, cuenta con seis líneas de encabezado (“*José Luis/ López Vázquez/ es/ Mi/ querida/ Señorita*”) y otras seis líneas de créditos a los pies de la figura (“con JULIETA SERRANO/ ANTONIO FERRANDIS/ y MÓNICA RANDALL/ director JAIME DE ARMIÑÁN/ una producción EL IMÁN/IN-CINE/ eastmancolor”), aunque el logotipo de InCine también a la izquierda caiga hasta la esquina inferior del anuncio y, a su lado, se añada información ausente en los anuncios del 15 de febrero: la mención de los premios del C.E.C. y del Sindicato del Espectáculo obtenidos por la película.

A su vez, la matriz de orientación horizontal, como la variante de fondo blanco en algunas cabeceras de la prensa madrileña del 16 y 17 de febrero de 1972, cuenta con un encabezado de seis líneas (con idéntica distribución al del párrafo anterior) y, como otras cabeceras madrileñas de esos mismos días de febrero, con siete líneas de créditos artísticos y técnicos (“con JULIETA SERRANO/ ANTONIO FERRANDIS/ y MÓNICA RANDALL/ director JAIME DE ARMIÑÁN/ una producción/ EL IMÁN/IN-CINE/ eastmancolor”) emplazados a la izquierda, a la altura del costado y cadera de la figura, encima de la mención de los premios del C.E.C. y el Sindicato del Espectáculo. Como en los referentes de la prensa madrileña, el logotipo de InCine está en el lateral derecho, pero ha sido desplazado al ángulo superior.

Tras haber descrito las características de la variante barcelonesa, sólo se puede comprender su nivel de impacto señalando cuál fue su vigencia temporal y en qué cabeceras. Se recurre a ella en tres momentos clave. Primeramente, en los tres días anteriores al estreno de *Mi querida señorita* en el cine Coliseum de Barcelona -es decir, entre el 20 y el 22 de septiembre de 1972-, empleándose la matriz de orientación vertical en los anuncios de la primera jornada⁵⁹² y en los de las dos jornadas restantes la matriz

⁵⁹² *El Correo Catalán* (20/09/1972, p. 23), en *Diario de Barcelona* (20/09/1972, p. 25), en *El Noticiero Universal* (20/09/1972, p. 37), en *Tele/eXpres* (20/09/1972, p. 23), en *La Vanguardia Española* (20/09/1972, p. 49).

de orientación horizontal⁵⁹³, salvo en *Diario Femenino*, que opta por la matriz vertical⁵⁹⁴. Como excepción adicional, cabría señalar que *Diario de Barcelona*, tras haber publicado la matriz de orientación vertical el día 20, publicó los días 21 y 22 un diseño nuevo⁵⁹⁵ (fig. 7.75), que no se correspondía con la matriz de orientación horizontal y que recuperaba la figura bisexuada con una sola trama de relleno uniforme, a la que situaba sobre un cuadrilátero romboide negro vertical y con un paralelogramo horizontal trazado a cada lado, apaisando en su interior un contenido textual hasta entonces dispuesto en vertical. El encabezado de seis líneas se encuadraba en el paralelogramo de la izquierda y el resto de créditos, también de seis líneas, en el de la derecha. El logotipo de InCine se mantenía en la parte superior derecha del anuncio. Esta variante combinaba las ventajas de la variante de fondo blanco: legibilidad de la figura representada, con las de la variante barcelonesa: contraste entre manchas negras y blancas del anuncio para que la publicidad destaque en la hoja del periódico

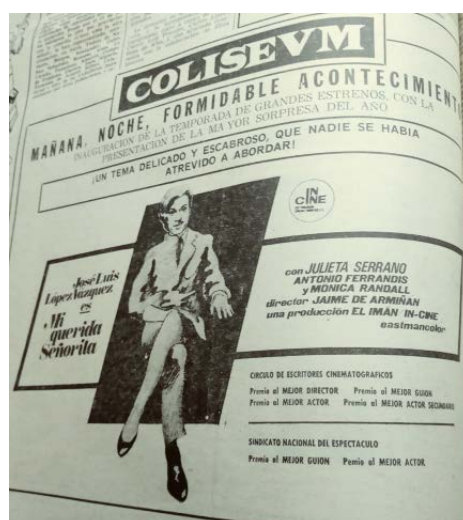


Fig. 7.75.- Diseño alternativo. Fuente: *Diario de Barcelona* (21/09/1972, p. 24). De sus autores ©.

La segunda ocasión en que se recurrió a la variante barcelonesa –concretamente, a la matriz de orientación vertical- fue en *La Vanguardia Española*⁵⁹⁶ para anunciar la 5ª semana de exhibición de *Mi querida señorita* en el cine Coliseum y la presencia de José Luis López Vázquez en la sesión de noche el 25 de octubre de 1972. Las otras cabeceras de la ciudad condal, como ya se ha mencionado, se decantaron por la variante de fondo blanco con trama gruesa para ilustrar este anuncio. En *La Vanguardia Española*⁵⁹⁷ siguieron apareciendo anuncios con la matriz de orientación vertical para

⁵⁹³ *El Correo Catalán* (21/09/1972, p. 31; 22/09/1972, p. 31), en *El Noticiero Universal* (21/09/1972, p. 41; 22/09/1972, p. 49), en *Tele/eXpres* (21/09/1972, p. 25; 22/09/1972, p. 30), en *La Vanguardia Española* (21/09/1972, p. 58; 22/09/1972, p. 54), en *La Prensa* (21/09/1972, p. 15; 22/09/1972, p. 15), en *Solidaridad Nacional* (21/09/1972, p. 15; 22/09/1972, p. 15), en *Dicen...* (22/09/1972, p. 20), y en *El Mundo Deportivo* (22/09/1972, p. 28).

⁵⁹⁴ *Diario Femenino* (22/09/1972, p. 21).

⁵⁹⁵ *Diario de Barcelona* (21/09/1972, p. 24; 22/09/1972, p. 23).

⁵⁹⁶ En *La Vanguardia Española* (24/10/1972, p. 37; 25/10/1972, p. 61)

⁵⁹⁷ En *La Vanguardia Española* (29/10/1972, p. 56; 05/11/1972, p. 59; 09/11/1972, p. 61; 12/11/1972, p. 56; 16/11/1972, p. 56; 19/11/1972, p. 56) se siguió usando la matriz vertical de la variante barcelonesa. En

destacar que el filme llevaba sucesivamente 6, 7, 8, 9 y 10 semanas en cartel en el cine Coliseum.

Finalmente, más que de tercera circunstancia en la que vuelve a aparecer la variante barcelonesa en la prensa, cabría hablar de terceras circunstancias porque se puede apreciar la inserción de la matriz de orientación horizontal en sucesivos reestrenos individuales o en programa doble de *Mi querida señorita* en cines de esta ciudad en los meses finales de 1972 y en 1973⁵⁹⁸; antes de que entre finales de 1973 y 1976, como película complemento de programas dobles, deje de incluirse esta publicidad gráfica (e incluso la mención del título) en los anuncios⁵⁹⁹ o estos sean simplemente anuncios tipográficos⁶⁰⁰. Aunque en los reestrenos iniciales se había usado la variante barcelonesa del diseño de Zulueta, en una ocasión se recurre a la variante de fondo blanco con trama gruesa⁶⁰¹ con los créditos artísticos y el logotipo de InCine a los pies de la figura desplazados hacia la derecha.

cambio, en *El Noticiero Universal* (09/11/1972, p. 37) se anuncia la 8ª semana en cartel de la película con la variante de fondo blanco de trama gruesa.

⁵⁹⁸ En *El Correo Catalán* (26/11/1972, p. 35; 17/12/1972, p. 42; 18/02/1973, p. 40), *Hoja del Lunes de Barcelona* (27/11/1972, p. 40; 18/12/1972, p. 41; 19/02/1973, p. 43; 30/04/1973, p. 42; 16/07/1973, p. 39; 23/07/1973, p. 32; 30/07/1973, p. 29; 13/08/1973, p. 25), *El Noticiero Universal* (27/11/1972, p. 48; 18/12/1972, p. 58; 19/12/1972, p. 44; 19/02/1973, p. 49; 23/07/1973, p. 39; 13/08/1973, p. 34) y *La Vanguardia Española* (26/11/1972, p. 58; 17/12/1972, p. 57; 18/02/1973, p. 58; 29/04/1973, p. 56; 15/07/1973, p. 54; 22/07/1973, p. 58; 12/08/1973, p. 45).

⁵⁹⁹ En *Hoja del Lunes de Barcelona* (10/09/1973, p. 39; 19/11/1973, p. 44; 04/11/1974, p. 42; 11/11/1974, p. 39); en *El Noticiero Universal* (30/07/1973, p. 42; 10/09/1973, p. 51; 04/11/1974; 11/11/1974, p. 50); y en *La Vanguardia Española* (29/07/1973, p. 49; 09/09/1973, p. 59; 19/11/1973, p. 67; 03/11/1974, p. 65; 10/11/1974, p. 59).

⁶⁰⁰ En *Hoja del Lunes de Barcelona* (18/02/1974, p. 38; 25/02/1974, p. 39; 09/09/1974, p. 42; 04/10/1976, p. 37); en *El Noticiero Universal* (18/02/1974, p. 50; 25/02/1974, p. 51; 09/09/1974, p. 46; 04/10/1976, p. 42); y en *La Vanguardia Española* (17/02/1974, p. 60; 24/02/1974, p. 58; 08/09/1974, p. 58; 03/10/1976, p. 60).

⁶⁰¹ En *Hoja del Lunes de Barcelona* (07/05/1973, p. 41) y en *La Vanguardia Española* (06/05/1973, p. 57).

7.3.2.- Variantes del diseño de José Montalbán: entre la inmutabilidad y las derivaciones en fotomontajes, dibujos a plumilla y anuncios tipográficos

En contraposición a las reelaboraciones y variaciones del diseño de Iván Zulueta en la prensa por su propia mano y por cuenta ajena, el diseño atribuido a José Montalbán permaneció relativamente inalterado y estable en su composición, aunque osciló entre los anuncios basados en el fotomontaje y en la representación pictórica. En ocasiones, también sirvió de punto de partida para otros fotomontajes nuevos y para anuncios tipográficos alternativos. En las líneas que siguen, se recorre su trayectoria y se describen sus sucesivos avatares.

- *Febrero-Mayo de 1972: Publicidad para el estreno nacional*



Fig. 7.76.- Fotomontaje. Fuente: *Abc* (17/02/1972, p. 4). De sus autores ©.



Fig.- 7.77.- Anuncio a plumilla. Autor: José Montalbán. Fuente: *Pueblo* (28/03/1972 p. 37). De sus autores ©.

Como se ha explicado en las páginas anteriores, la inclusión de anuncios promocionales en la prensa generalista madrileña con vistas al estreno nacional de *Mi querida señorita* el 17 de febrero de 1972 comenzó cinco días antes y contó con tres variantes de plumillas basadas en el diseño de Zulueta: la que se ha dado en llamar variante inicial, las variantes de fondo en degradado y, finalmente, la variante de fondo blanco.

En esos primeros momentos, el diseño de José Montalbán estuvo completamente ausente. Pero, el mismo día del estreno, el diario *Abc* (17/02/1972, p. 4)⁶⁰² –y sólo este periódico– publica a página entera y en huecograbado un fotomontaje con la composición luego ilustrada por Montalbán (fig. 7.76). Este hecho introduce varias preguntas: ¿indica este fotomontaje aislado que Montalbán no había recibido todavía el encargo de elaborar el cartel y los clisés de prensa? ¿se hicieron dichos materiales gráficos a partir de este fotomontaje? ¿existían ya las plumillas de Montalbán pero se prefirió el fotomontaje porque el anuncio se iba a publicar en páginas en huecograbado, que permiten mayor calidad de imagen? Estas preguntas permanecen, por el momento, sin respuesta, aunque cada una de ellas constituye una hipótesis plausible.

Las fotografías publicitarias que sirvieron de base al fotomontaje de *Abc* y que, por extensión, inspirarían el diseño de Montalbán son un primer plano de Adela sentada en el despacho de Santiago en la Caja de Ahorros, tras el accidente de coche (referencia a la sec. 6 del filme); e, incrustado sobre su frente, el recorte del reflejo del rostro de Juan en el espejo de la habitación de la pensión Tejero (referencia a la sec. 43 del filme). La autoría original de dichas fotografías corresponde a María Delgado, responsable acreditada de foto fija de la película.

El mismo fotomontaje aparecido en *Abc* (pero con el contenido textual ligeramente adaptado) se publica de nuevo en la revista cinematográfica *Nuevo Fotogramas* (03/03/1972, p. 15) para contribuir a la visibilidad de *Mi querida señorita* no sólo en Madrid sino también en las otras ciudades españolas en que ya se había estrenado o estaba a punto de hacerlo. Esta reincidencia hace resurgir las preguntas ya formuladas, ¿habían sido elaborados los materiales gráficos firmados por Montalbán un par de semanas después del estreno?

Los fotomontajes de los que se viene hablando no se distinguen de los materiales gráficos dibujados por Montalbán en su concepción icónica (idéntica salvo por las diferencias inherentes a plasmar un mismo motivo en imagen fotográfica o con dibujo manual) ni tampoco en la elección del modelo de letra, sino en su implicación semántica. El fotomontaje y el dibujo tienen connotaciones distintas. Mientras que la fotografía favorece el realismo y la cercanía así como un valor documental del contenido del filme, el dibujo es más útil para la representación de ideas abstractas y complejas (como la transición y transformación de género) pero distancia de una realidad inmediata (Haas 1971, pp. 283-285).

Entre el fotomontaje y los dibujos de Montalbán también se plantean diferencias en la disposición espacial del contenido tipográfico. En el fotomontaje, el nombre del actor forma una sola línea con el verbo copulativo: “José Luis López Vázquez es”, como en el cartel de Zulueta, y el título del filme se mantiene en dos líneas (“MI QUERIDA/ SEÑORITA”) pero, en vez de prefigurar el sangrado de las palabras “Mi querida” en la primera línea como en los materiales firmados por Montalbán, se desplaza hacia la derecha la palabra “señorita” en la segunda línea. Por su parte, los créditos artísticos y técnicos, en vez de agruparse en cuatro líneas como, posteriormente, en los materiales dibujados, lo hacen en

⁶⁰² El anuncio se repitió en *Abc* (18/02/1972, p. 4).

dos (“con JULIETA SERRANO * ANTONIO FERRANDIS y MONICA RANDALL/ UNA PRODUCCION EL IMAN – IN – CINE en EASTMANCOLOR Director JAIME DE ARMIÑAN”). El logotipo circular de InCine y la mención de los premios obtenidos por la película se agrandan y descienden en el lateral izquierdo hasta quedarse a media altura en el fotomontaje. En los materiales dibujados por Montalbán, al contrario, se reducen y elevan.

Los anuncios en prensa rubricados por Montalbán aparecen por primera vez en *El Norte de Castilla* (10/03/1972, p. 16), con motivo de la promoción del estreno de *Mi querida señorita* en Valladolid. Y no se publican en la prensa madrileña hasta un mes y medio después del estreno nacional, cuando se insertan el 28 de marzo de 1972 y el 12 de abril de 1972 en distintas cabeceras⁶⁰³ con el fin de resaltar que *Mi querida señorita* llevaba, respectivamente, 7 y 9 semanas en cartel en el cine Coliseum de Madrid y que tras el Domingo de Resurrección, fecha en la que tradicionalmente había nuevos estrenos en las salas de cine, no había sido reemplazada por otra película (fig. 7.77). El 17 de mayo de 1972 se difundirán por tercera vez⁶⁰⁴ las plumillas de Montalbán para indicar la sustitución de *Mi querida señorita* por otro título en pocos días y advertir a quienes todavía pretenden ir a verla de que no se demoren.

Frente al fotomontaje, las plumillas de la prensa madrileña siguen fielmente la estructura del cartel creado por José Montalbán –y, por tanto, la conformación de su contenido textual– salvo en el alineamiento justificado del título del filme. Obviamente, como se mencionó en relación a los dibujos de Zulueta, los dibujos en prensa conllevan una esquematización del afiche y la pérdida del color y de tonos intermedios. La ausencia de cromatismo borra, en este caso, algunos elementos relevantes. Al ser el fondo completamente blanco, se deja prácticamente de percibir la aureola en torno a la efigie de Juan. Y la ausencia de grises acentúa la sombra profunda que cruza el hemisferio derecho del rostro de Juan, simbolizando quizá el secreto semioculto de su identidad de género que empieza a salir a la luz⁶⁰⁵. El afán de simplificación reduce, además, la mancha negra del vestido de Adela a su contorno superior, limitándose a perfilar cuello y hombros.

Respecto a esta dinámica en el uso de las plumillas, el diario *Abc* constituye un caso particular dentro de la prensa madrileña y se convierte en el eje dinamizador de la campaña promocional del estreno nacional de *Mi querida señorita*, como se ha podido deducir al ser el primer periódico junto a *Ya* que introduce el dibujo a pluma de Zulueta el 13 de febrero de 1972 y el único diario en insertar, el 17 y 18 de febrero de 1972, el fotomontaje en huecograbado de la composición luego ilustrada por Montalbán. Cumpliendo con esta función de motor de constante renovación publicitaria, en *Abc* se publica el dibujo de Montalbán el 28 de marzo de 1972, pero en las otras dos ocasiones

⁶⁰³ *Abc* (28/03/1972, p. 77), *El Alcázar* (12/04/1972, p. 19), *Arriba* (12/04/1972, p. 26), *As* (12/04/1972, p. 8), *Informaciones* (28/03/1972, p. 18; 12/04/1972, p. 10), *Marca* (12/04/1972, p. 14), *Nuevo Diario* (12/04/1972, p. 31), *Pueblo* (28/03/1972, p. 37; 12/04/1972, p. 22), *Ya* (28/03/1972, p. 44; 12/04/1972, p. 48). En estos dibujos se desplazan ligeramente a la derecha el título de la película y los créditos debajo de él para dar cabida a información sobre el número de semanas que la película lleva en cartel.

⁶⁰⁴ *Informaciones* (17/05/1972, p. 31), *Pueblo* (17/05/1972, p. 2 del sup. *La Calle*), *Ya* (17/05/1972, p. 50). Estos anuncios presentan similares características a las descritas en la nota al pie previa.

⁶⁰⁵ Esta sombra era ya más perceptible en los fotomontajes impresos en huecograbado a una sola tinta.

en que la prensa madrileña se decanta por esta ilustración -el 12 de abril y el 17 de mayo de 1972- propone fotomontajes alternativos a página entera.

El primero de ellos, en *Abc* (12/04/1972, p. 15) (fig. 7.78), desmembra y reubica los elementos del fotomontaje del 17 de febrero de 1972. Tras sustituir el retrato de busto de Adela por otro más reducido, circunscrito a su cabeza y recortado de una foto fija de la señorita ante el espejo junto a su criada (en referencia a la sec. 1 del filme); se desplazan espacialmente en el anuncio los elementos preexistentes: la efigie de Juan, el contenido tipográfico y el logotipo circular de InCine, este último saltando del lateral izquierdo a la esquina inferior derecha. El resultado son dos cabezas aureoladas sobre un fondo oscuro, ligeramente ladeadas hacia el centro pero mirando al frente: la de Adela en el lateral izquierdo y a menor altura, y la de Juan en el lateral derecho y más elevada. Entre ellas se interponen la mención de los premios de la película en dos columnas, el recordatorio de que es su “9ª SEMANA” en cartel, el nombre del intérprete y el título en frase copulativa de seis líneas: “José Luis/ López Vázquez/ es/ MI/ QUERIDA/ SEÑORITA”, y otros créditos en cuatro líneas, como en el cartel de Montalbán. En la parte superior e inferior, completan el anuncio frases publicitarias e informaciones sobre la sesión.



Fig. 7.78.- Fotomontaje. Fuente: *Abc* (12/04/1972, p. 15). De sus autores ©.

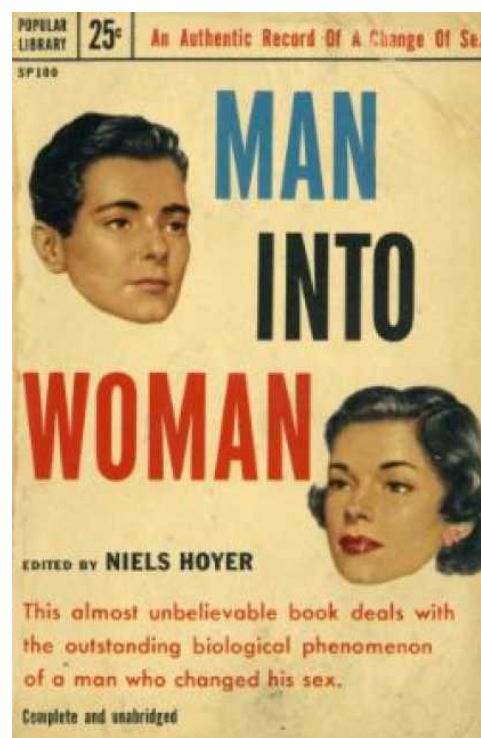


Fig. 7.79.- Portada. *Man into Woman*, de Lili Elbe y Niels Hoyer. De sus autores ©. Fuente: <http://www.coverbrowser.com/covers/popular-library/11>.

Dicha composición podría pasar desapercibida como una poco creativa expresión gráfica si no fuese porque, intencionadamente o fruto del azar, se asemeja a la portada de la edición americana de bolsillo de la biografía *Man into Woman* (fig. 7.79), editada por Niels Hoyer a partir de apuntes autobiográficos de Lili Elbe, pionera en someterse a una intervención de reasignación de género a comienzos de los años 1930 y quizá la primera mujer *trans* en tener cierto eco mediático. Tanto en el anuncio de *Abc* como en la portada

del libro de Elbe y Hoyer -y a pesar de aludir a reasignaciones en dirección opuesta: de mujer a hombre y de hombre a mujer- el género asignado al nacer se sitúa en el lateral izquierdo y el reasignado quirúrgica y socialmente en el lateral derecho, separados, respectivamente, por la frase introductoria del título del filme “*José Luis López Vázquez es Mi QUERIDA SEÑORITA*” –que sugiere la virilidad de la señorita, no su evolución hacia la virilidad- y por el título del libro “MAN INTO WOMAN” –que sí implica una transformación. Ambos enunciados se emplazan de tal forma que hacen coincidir en altura las palabras alusivas al hombre particular o genérico (“*José Luis López Vázquez es*”, en un caso; “MAN”, en el otro) con la fotografía o ilustración de la cabeza masculina y las palabras alusivas a un personaje femenino o a la mujer genérica (“MI QUERIDA SEÑORITA”, en un caso; “WOMAN”, en el otro) con la fotografía o ilustración de la cabeza femenina, aunque en la caracterización de López Vázquez como Adela se trate de una mujer ambigua. Sea a causa de esta correspondencia entre representación icónica y ordenación del mensaje escrito o sea por prejuicio, en ambos casos la cabeza femenina ocupa una altura inferior y la masculina una altura superior. De basarse en la visibilización de una concepción patriarcal de desigualdad entre géneros, la portada de “MAN INTO WOMAN” y el paso de-hombre-a-mujer connotaría una pérdida de estatus, mientras que el fotomontaje de *Mi querida señorita* y el paso-de-mujer-a-hombre un ascenso en la consideración social (véase cap. 2.4). Igualmente significativa en esta representación es su perpetuación de la tradición dicotómica de efigies masculinas y femeninas antes y después de la reasignación, evitando imágenes del proceso intermedio de tránsito y adaptación.

El segundo fotomontaje alternativo de *Abc* (18/05/1972 p. 13) (fig. 7.80) no induce a interpretaciones alegóricas sobre la reasignación de género y es mucho más prosaico. “COLISEUM ANUNCIA LOS ÚLTIMOS DÍAS DE EXHIBICIÓN DE UNO DE LOS MÁS RESONANTES EXITOS DEL CINE ESPAÑOL. DESPUES DE”, reza la parte superior del espacio publicitario para, a continuación dar paso en la zona central a un enorme “15” en referencia al número de “SEMANAS” en cartel. Cada cifra del guarismo está rellena con fragmentos de fotos-fijas relativas a distintas secuencias: el “1” lo ocupa Adela (López Vázquez) de pie, que lleva un vestido de círculos y el bolso colgado al brazo (sec. 22 del filme); el “5” lo componen imágenes del florista abrazando a Isabelita por detrás (sec. 7 del filme), de Santiago mirando fuera de campo (sec. no identificada), de Adela haciendo el saque inaugural del campo de fútbol (sec. 13 del filme) y el recorte del rostro de Juan cuando estaba sentado en un banco en la calle con una pareja besándose a sus espaldas (sec. 45 del filme). El espacio ocupado por el cuarto inferior del anuncio mantiene una distribución tipográfica cercana a la del cartel de Montalbán con la frase copulativa que vincula el nombre del intérprete y el título en tres líneas: “*José Luis López Vázquez/ es/ MI QUERIDA SEÑORITA*” en vez de en cuatro; y con el resto de créditos en cuatro líneas, a los que se añade como en anuncios precedentes la advertencia de que sólo pueden acceder a la proyección los “MAYORES 18 AÑOS”. La esquina inferior derecha se reserva para el logotipo circular de “IN CINE DISTRIBUIDORA CINEMATOGRAFICA S.A.”.



Fig. 7.80.- Fotomontaje. Fuente: *Abc* (18/05/1972, p. 13). De sus autores ©.

- *Junio de 1972: Continuación de estreno en Madrid*



Fig. 7.81.- Anuncio tipográfico.
Fuente: *El Alcázar* (26/06/1972, p. 22). De sus autores ©.

SEÑORITA • COLISEVM • MI QUERIDA SEÑORITA • COLISEVM • MI QUERIDA SEÑORITA •

COLISEVM • MI QUERIDA SEÑORITA • COLISEVM • MI QUERIDA SEÑORITA • COLISEVM • MI QUERIDA SEÑORITA •

MI QUERIDA SEÑORITA:

Así podría comenzar una carta de declaración de amor. Pero ésta no es una carta de declaración, sino una carta de participación. Una carta de participación que interesa a todo aquel que ama el cine español de calidad, el cine español que tiene algo diferente. Y muy en especial a todos aquellos que no alcanzaron a admirar en CINE COLISEVM la película de los premios, la película española que se está hablando en el mundo... "MI QUERIDA SEÑORITA" tuvo que ser retirada, con llenos completos, por compromisos previos de programación. Y COLISEVM no quiere cerrar su temporada sin hacer honor al extraordinario film de JAIME DE ARMIÑAN, permitiendo a miles de madrileños que se quedaron sin verlo, deleitarse con el ingenio, el talento y la originalidad de esta película UNICA y la fabulosa interpretación de JOSE LUIS LOPEZ VAZQUEZ y el resto de su magnífico reparto.

Desde hoy MIERCOLES, DÍA 28 en COLISEVM, ¡vuelve "MI QUERIDA SEÑORITA"! ¡Es la mejor noticia del cine español en este momento!

• MI QUERIDA SEÑORITA • COLISEVM •

Fig. 7.82.- Anuncio tipográfico. Fuente: *Arriba* (28/06/1972, p. 36).
De sus autores ©.

La continuación de estreno de *Mi querida señorita* en el mismo cine Coliseum de Madrid a partir del 28 de junio de 1972, tras un mes fuera de cartel, se publicitó en la prensa generalista madrileña a través de dos anuncios tipográficos sucesivos. El primero (fig. 7.81), escueto y breve, preludio del segundo, apareció el 26 y 27 de junio⁶⁰⁶ con el siguiente texto: "¡Muy Pronto!/ EN/ CONTINUACION/ DE ESTRENO/ USTED PODRA/ ADMIRAR DE NUEVO/ MI QUERIDA/ SEÑORITA/ la genial/ interpretación de/ JOSE LUIS/ LOPEZ VAZQUEZ". En su conjunto, pretende captar el ojo de la audiencia con exclamaciones y subrayados, cambios de modelo de letra, y con la alternancia de mayúsculas y minúsculas y de caracteres en positivo y en negativo.

El segundo anuncio (fig. 7.82), más elaborado y de mayor tamaño –en algunas cabeceras llega incluso a ocupar una página entera–, se publicó entre el 27 y el 29 de junio

⁶⁰⁶ En *El Alcázar* (26/06/1972, p. 22), *Informaciones* (26/06/1972, p. 31), *Pueblo* (26/06/1972, p. 39) y *Ya* (27/06/1972, p. 49)

de 1972⁶⁰⁷. En él cobra de nuevo importancia la referencia epistolar del título de la película y la cursiva como evocación autógrafa, ya que su contenido se hace pasar por una misiva dirigida a la audiencia. El cuerpo de texto queda enmarcado en sus márgenes por una banda en la que se alternan repetidamente el título del filme y el nombre de la sala en la que se proyecta: “MI QUERIDA SEÑORITA * COLISEUM *”, con el logotipo circular de InCine en el centro del margen inferior, marcando el punto de inicio y de fin de esta greca tipográfica.

A pesar de su carácter novedoso, este segundo anuncio mantiene un vínculo con los materiales diseñados por Montalbán al utilizar, cada vez que cita “Mi querida señorita”, el modelo de letra empleado por el ilustrador para el título del filme en el cartel y en el anuncio de prensa que dibujó.

⁶⁰⁷ En *El Alcázar* (27/06/1972, p. 18; 28/06/1972, p. 18), *Arriba* (28/06/1972, p. 36), *Informaciones* (27/06/1972, p. 31; 28/06/1972, p. 31), *Pueblo* (27/06/1972, p. 6; 28/06/1972, p.32), *Ya* (28/06/1972 p. 49) y *Abc* (29/06/1972, p. 28).

- *Agosto de 1972: Reestreno en Madrid. Reciclaje y collage*

Una vez finalizado el período de exhibición de *Mi querida señorita* en el Coliseum de Madrid, que cierra en agosto por vacaciones de verano, la película pasa al circuito de reestreno y a cines de sesión continua de la capital entre el 7 y el 27 de agosto de 1972. Algunas cabeceras de periódico incluyen anuncios semanales que notifican su proyección en el Drugstore Fuencarral, en el Urquijo y en el Carlton durante las dos primeras semanas, y en estos mismos más el Candilejas y el Falla en la tercera semana. Con espacios publicitarios más reducidos, los anuncios se configuran en bandas horizontales que entremezclan recortes de elementos icónicos y textuales de anuncios previos a plumilla de Zulueta y Montalbán, creando *collages* anárquicos y diferentes en función de la cabecera y del día de publicación.

En el diario *Ya*, por ejemplo, se segmenta y dosifica la visibilidad de la plumilla de Montalbán semana a semana, de modo que en el primer y segundo anuncio (06/08/1972, p. 32; 13/08/1972, p. 38) (fig. 7.83 y 7.84) sólo aparece la cabeza recortada de Juan mirando al frente, situada a la izquierda de la frase introductoria en cuatro líneas “José Luis López Vázquez/ es/ MI QUERIDA SEÑORITA”⁶⁰⁸; y, en el tercer anuncio (20/08/1972, p. 38), la ilustración de Montalbán se pasa a la derecha y se muestra más completa, es decir, con la efigie de Juan sobre la frente de Adela, pero los elementos textuales han sido sustituidos por los de la variante de fondo blanco del anuncio a plumilla de Zulueta con sus seis líneas de encabezado y otras seis de créditos artísticos y técnicos (fig. 7.85).



Fig. 7.83.- Anuncio. Fuente: *Ya* (06/08/1972, p. 32).
De sus autores ©.



Fig. 7.84.-. Anuncio. Fuente: *Ya* (13/08/1972, p. 38).
De sus autores ©.

⁶⁰⁸ Debajo de la frase introductoria, sólo se incluyen tres líneas de créditos técnicos y artísticos porque la cuarta línea de los materiales de Montalbán, con la mención “una producción El Imán-InCine” y “en Eastmancolor”, se ha repartido a ambos lados de la tercera línea.



Fig. 7.85.- Anuncio. Fuente: *Ya* (20/08/1972, p. 38). De sus autores ©.

La reorganización de los anuncios es distinta en diario *As*. Después de emplear un primer anuncio (07/08/1972, p. 31), como en *Ya*, con la cabeza de Juan y la frase introductoria de la plumilla de Montalbán (fig. 7.86), se opta en un segundo anuncio (14/08/1972, p. 2) por la cabeza aislada de Adela y el título de la película según la plumilla de Montalbán pero combinado con elementos textuales de plumillas de Zulueta: la introducción “José Luis/ López Vázquez/ es” de la variante de fondo blanco y los créditos artísticos y técnicos de la variante de fondo en degradado delimitando arriba y abajo la cabeza de Adela (fig. 7.87). El tercer anuncio (21/08/1972, p. 31) utilizará únicamente elementos de las plumillas con diseño de Zulueta: la ilustración de la figura bisexuada, el título y los créditos en negativo superpuestos de las variantes con fondo en degradado, sobre los que se inserta el enunciado “José Luis/ López Vázquez/ es” de la variante de fondo blanco (fig. 7.88).



Fig. 7.86.- Anuncio. Fuente: *As* (07/08/1972, p. 31). De sus autores ©.



Fig. 7.87.- Anuncio. Fuente: *As* (14/08/1972, p. 2). De sus autores ©.



Fig. 7.88.- Anuncio. Fuente: *As* (21/08/1972, p. 31). De sus autores ©.

Por su parte, la *Hoja del Lunes de Madrid*, en su primer anuncio (07/08/1972 p. 25), sin ilustración, incluye también la frase introductoria y los créditos en cuatro líneas de la plumilla de Montalbán, pero esta vez centrados (fig. 7.89). En el segundo anuncio

(14/08/1972 p. 25), igualmente sin ilustrar, junto a los créditos artísticos y técnicos del diseño de Montalbán cobran protagonismo elementos textuales procedentes de anuncios con el diseño de Zulueta: la frase introductoria con nombre del intérprete y verbo copulativo de la variante de fondo en degradado y el título de la película de la variante de fondo blanco (fig. 7.90). Finalmente, el tercer anuncio (21/08/1972, p. 24) recurre únicamente a elementos de la variante de fondo blanco de Zulueta: al busto de la figura bisexuada, al encabezado en seis líneas y a los créditos en seis líneas (fig. 7.91).



Fig. 7.89.- Anuncio. Fuente: *Hoja del Lunes* (Madrid) (07/08/1972, p. 25). De sus autores ©.



Fig. 7.90.- Anuncio. Fuente: *Hoja del Lunes* (Madrid) (14/08/1972, p. 2). De sus autores ©.



Fig. 7.91.- Anuncio. Fuente: *Hoja del Lunes* (Madrid) (21/08/1972, p. 24). De sus autores ©.

Por último, *Abc* se limita a dos anuncios. El *collage* del primer anuncio (08/08/1972, p. 84) recorta y pega en distinto orden los elementos de la plumilla de Montalbán (fig. 7.92). El del segundo anuncio (15/08/1972, p. 72) ofrece mayor interés porque recupera la variante inicial del diseño de Zulueta, que en la prensa madrileña únicamente había aparecido en este diario el 13 de febrero de ese año, pero prescinde de la franja blanca superior y del sombreado que había dificultado la legibilidad de la figura bisexuada en aquella ocasión (fig. 7.93). De acuerdo con la estética de remezcla de todos estos anuncios, los elementos de la variante inicial están reorganizados espacialmente y, en medio de su franja oscura, se inserta un recorte con el nombre del actor “Jose Luis/ López/ Vázquez” procedente de las variantes de fondo en degradado.



Fig. 7.92.- Anuncio. Fuente: *Abc* (08/08/1972, p. 84). De sus autores ©.



Fig. 7.93.- Anuncio. Fuente: *Abc* (15/08/1972, p. 72). De sus autores ©.

A partir de septiembre de 1972, deja de tenerse constancia de la contratación de publicidad en prensa aunque sigan sucediéndose los reestrenos y pases en sesión doble del filme en distintos locales de Madrid durante el otoño de 1972 y en los años siguientes.

De la nominación del filme a los Oscar en febrero de 1973 y de su participación en la ceremonia de entrega de premios en abril de ese año no hubo ocasión para que se incluyesen alusiones en los anuncios gráficos de la prensa madrileña. Se harán no obstante menciones y anuncios *ex profeso* en la prensa especializada cinematográfica⁶⁰⁹ y en la prensa regional y local de ciudades en las que la película todavía estaba en fase de estreno.

⁶⁰⁹ InCine destinó espacios publicitarios a página entera o a dos páginas para la promoción de “cuatro películas de éxito mundial” distribuidas por su firma. Uno de los segmentos estaba compuesto por el anuncio fotográfico de *Mi querida señorita* a media página en *Nuevo Fotogramas* (27/04/1973, p. 20) y *Cineinforme* (1ª y 2ª quincena de abril de 1973, p. 10-11), y a cuarto de página en *Cine en 7 días* (28/04/1973). En ellos, la fotografía de López Vázquez caracterizado como Adela con un vestido de círculos venía acompañada de la frase publicitaria “Película nominada para el “OSCAR” de Hollywood. EN ESTOS DIAS SIGUE SU CARRERA TRIUNFAL EN TODA ESPAÑA”. Completaban el anuncio su encabezado en tres o cuatro líneas (dependiendo de la fragmentación o no del título) “JOSÉ LUIS LÓPEZ VÁZQUEZ/ es/ *Mi querida* (/) *Señorita*”; los créditos reducidos al “Director: JAIME DE ARMIÑÁN”; y la mención de los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos y del Sindicato del Espectáculo.

- *La plumilla de Montalbán en la prensa regional y local*



Fig. 7.94.- Anuncio. Autor: José Montalbán. Fuente: *El Comercio* (02/04/1972, p. 10). De sus autores ©.



Fig. 7.95.- Anuncio. Autor: José Montalbán. Fuente: *El Noticiero* (29/10/1972, p. 9). De sus autores ©.

Mientras la publicidad gráfica evolucionaba de la forma en que se ha descrito en la prensa madrileña, las plumillas de Iván Zulueta y José Montalbán se sucedían en la prensa regional y local española a lo largo de 1972 y 1973. La tónica general en la reproducción de la plumilla de Montalbán a medida que el filme se estrenaba en distintos puntos de España ha sido su inmutabilidad y correspondencia fiel al ordenamiento compositivo del cartel y de la guía publicitaria. Aparte de cambios anecdóticos como pequeñas supresiones y leves desplazamientos espaciales del contenido tipográfico, el único rasgo formal destacable es una ocasional y más visible referencia metacartelística que, por otra parte, las plumillas de prensa siempre tienen de forma más o menos explícita. Algunos de estos anuncios añaden a la orla que los rodea un encuadre interior (fig. 7.94) o una delimitación de la ilustración por entramado de fondo (fig. 7.95), con lo que el dibujo adquiere un aspecto metarreferencial de publicidad dentro de la publicidad, de cartel en blanco y negro inserto en un anuncio de prensa⁶¹⁰.

⁶¹⁰ Pueden observarse anuncios con estas características en la prensa de Gijón: *El Comercio* (02/04/1972, p. 10), *Voluntad* (02/04/1972, p. 19); y en la prensa de Zaragoza: *Amanecer* (22/10/1972, p. 7; 28/10/1972, p. 7; 29/10/1972, p. 7), *Aragón exprés* (23/10/1972, p. 6; 30/10/1972, p. 27), *Heraldo de Aragón* (28/10/1972, p. 3; 29/10/1972, p. 2) y *El Noticiero* (22/10/1972, p. 5; 28/10/1972, p. 7; 29/10/1972, p. 9).

Tabla 7.2.- Las anuncios con el diseño de Montalbán en la prensa regional y local española.

LOCALIDAD DE ESTRENO	CABECERA DE PRENSA REGIONAL/ FECHA DE PUBLICACIÓN	ELEMENTOS SUBVARIANTES
VALLADOLID	<i>El Norte de Castilla</i> (10/03/1972, p. 16; 11/03/1972, p. 17; 18/03/1972, p. 21).	
GIJÓN	<i>El Comercio</i> (02/04/1972, p. 10). <i>Voluntad</i> (02/04/1972, p. 19).	- Encuadre interior dentro de la orla del anuncio. - Se incluye la mención "SOCIEDAD ANONIMA" debajo de los créditos artísticos y técnicos (?).
BURGOS	<i>Diario de Burgos</i> (13/04/1972, p. 6). <i>La Voz de Castilla</i> (13/04/1972, p. 8).	
CÁDIZ	<i>Diario de Cádiz</i> (29/04/1972, p. 2; y 30/04/1972, p. 2).	
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA	<i>El Eco de Canarias</i> (12/04/1972, p. 4; 14/04/1972, p. 4; 03/05/1972, p. 28; 04/05/1972, p. 3; 06/05/1972, p. 4). <i>La Provincia</i> (11/04/1972, p. 39; 05/05/1972, p. 27; 07/05/1972, p. 11; 11/05/1972, p. 31; 12/05/1972, p. 39; 14/05/1972, p. 20; 02/03/1973, p. 31; 03/03/1973, p. 43; 04/03/1973, p. 11).	
GRANADA	<i>Ideal</i> (04/05/1972, p. 8; 05/05/1972, p. 8; 06/05/1972, p. 9; 13/05/1972, p. 8).	
MELILLA	<i>El Telegrama de Melilla</i> (17/05/1972, p. 6). <i>Jornada</i> (26/05/1972, p. 9; 27/05/1972, p. 12).	- Supresiones y reorganización de los créditos.
VALENCIA	<i>Levante</i> (26/05/1972, p. 21; 27/05/1972, p. 27). <i>Las Provincias</i> (26/05/1972, p. 37; 27/05/1972, p. 45).	
TENERIFE	<i>El Día</i> (21/07/1972, p. 11).	
VIGO	<i>Faro de Vigo</i> (04/08/1972, p. 12; 12/08/1972, p. 14; 10/03/1973, p. 19; 05/12/1973, p. 12). <i>El Pueblo Gallego</i> (05/08/1972, p. 11).	
CIUDAD REAL	<i>Lanza</i> (20/08/1972, p. 3).	
BILBAO	<i>El Correo Español - El Pueblo Vasco</i> (06/09/1972, p. 5; 16/09/1972, p. 22; 17/09/1972, p. 22; 19/09/1972, p. 20; 20/09/1972, p. 12; 21/09/1972, p. 33; 23/09/1972, p. 23; 24/09/1972, p. 32).	

	<i>Hierro</i> (06/09/1972, p. 6; 18/09/1972, p. 6; 19/09/1972, p. 4; 20/09/1972, p. 14; 21/09/1972, p. 2; 22/09/1972, p. 8; 25/09/1972, p. 6).	
	<i>Sevilla</i> (05/09/1972, p. 13).	
SEVILLA	<i>Abc Sevilla</i> (06/09/1972, p. 22; 20/10/1972, p. 56).	
	<i>El Correo de Andalucía</i> (07/09/1972, p. 14).	
LA CORUÑA	<i>El Ideal Gallego</i> (08/09/1972, p. 30).	
ORENSE	<i>La Región</i> (09/09/1972, p. 27).	
EL FERROL	<i>El Ideal Gallego</i> (29/09/1972, p. 15; 30/09/1972, p. 12).	
PALENCIA	<i>El Diario Palentino - El Día de Palencia</i> (07/10/1972, p. 2).	- Supresión de los créditos de debajo del título.
	<i>Amanecer</i> (22/10/1972, p. 7; 28/10/1972, p. 7; 29/10/1972, p. 7).	
ZARAGOZA	<i>Aragón exprés</i> (23/10/1972, p. 6; 30/10/1972, p. 27).	- Delimitación de la ilustración por entramado de fondo dentro del anuncio.
	<i>Heraldo de Aragón</i> (28/10/1972, p. 3; 29/10/1972, p. 2).	- En <i>Heraldo de Aragón</i> y <i>Aragón exprés</i> (el día del estreno), supresión del verbo "ser" entre el nombre del intérprete y el título de la película.
	<i>El Noticiero</i> (22/10/1972, p. 5; 28/10/1972, p. 7; 29/10/1972, p. 9).	
LOGROÑO	<i>Nueva Rioja</i> (08/11/1972, p. 18; 09/11/1972, p. 18).	
CÓRDOBA	<i>Córdoba</i> (17/11/1972, p. 2).	
MURCIA	<i>La Verdad</i> (09/03/1973, p. 19).	
	<i>Línea</i> (16/03/1973, p. 25).	
	<i>Baleares</i> (13/03/1973, p. 46; 14/03/1973, p. 10; 17/03/1973, p. 23; 21/03/1973, p. 42; 28/03/1973, p. 13; 31/03/1973, p. 7; 04/04/1973, p. 23; 05/04/1973, p. 8; 06/04/1973, p. 29; 11/04/1973, p. 15; 14/04/1973, p. 35; 07/08/1974, p. 35; 08/08/1974, p.36; 10/ 08/1974, p. 39).	- Supresión de la línea inferior de los créditos en <i>Diario de Mallorca</i> (14/03/1973, p. 14; 04/04/1973, p. 24; 06/04/1973, p. 14) y <i>Última Hora</i> (04/04/1973, p. 15; también supresión de los créditos debajo del título del filme en <i>Última Hora</i> , 06/04/1973, p. 3).
PALMA DE MALLORCA	<i>Diario de Mallorca</i> (11/03/1973, p. 6; 14/03/1973, p. 14; 04/04/1973, p. 24; 06/04/1973, p. 14; 08/08/1974, p. 8).	
	<i>Última Hora</i> (12/03/1973, p. 8; 13/03/1973, p. 17; 21/03/1973, p. 20; 04/04/1973, p. 15; 06/04/1973, p. 3; 14/04/1973, p. 17; 07/08/1974, p. 6).	
ALICANTE	<i>Información</i> (29/03/1973, p. 11).	

- Desde noviembre de 1978: Reposición en Madrid y en otras ciudades españolas

Concluye esta panorámica de la publicidad de *Mi querida señorita* en la prensa española con los anuncios que se emplearon para la reposición del filme en el cine Coliseum de Madrid en noviembre de 1978 y, a lo largo de 1979 y de 1980, en otras localidades. Como ya había sucedido con la publicidad de la continuación de estreno a finales de junio de 1972, la campaña de promoción de la reposición en Madrid se componía de un preámbulo tipográfico para el primer día de publicidad en prensa y del anuncio propiamente dicho para los días siguientes.



Fig. 7.96.- Anuncio tipográfico reposición. Fuente: *Hoja del Lunes de Madrid* (13/11/1978, p. 36). De sus autores ©.



Fig.- 7.97.- Fotomontaje reposición. Fuente: *Diario 16* (16/11/1978, p. 24). De sus autores ©.

El espacio publicitario introductorio (fig. 7.96), publicado el 13 y el 14 de noviembre de 1978⁶¹¹, consistía en un recuadro cuadrilátero o rectángulo (dependiendo de a cuántas columnas se maquetase en cada periódico y del grosor de las columnas) que se subdividía en dos zonas. En la superior se inscribía un reclamo exclamativo con caracteres punteados que recuerdan a las bombillas de los rótulos en las fachadas de teatros y salas cinematográficas y que retoma de forma casi literal la última frase del anuncio de la continuación de estreno publicado seis años antes (compárese con la fig. 7.82): “¡Es la mejor noticia/ del cine español/ en este momento!!!/ vuelve”. En la zona inferior, una banda diagonal con bordes ondulantes, completaba el aviso indicando que quien “vuelve” es: “José Luis López Vázquez en/ *MI QUERIDA SEÑORITA*/ dirigida por/ JAIME DE ARMIÑAN”.

⁶¹¹ En *Hoja del Lunes de Madrid* (13/11/1978, p. 36), *Abc* (14/11/1978, p. 76), *El País* (14/11/1978, p. 37), *Pueblo* (13/11/1978, p. 38; 14/11/1978, p. 38) y *Ya* (14/11/1978, p. 45).

El anuncio principal de la reposición (fig. 7.97), difundido el 15 y 16 de noviembre de 1978⁶¹², es una variante del diseño gráfico ilustrado por Montalbán en la que se emula a la vez que se reemplaza el dibujo por un fotomontaje. Para acercarse a la estética de las plumillas, se opta por situar, sobre un fondo blanco, la imagen fotográfica: el busto de Adela con la efigie de Juan superpuesta en la cúspide de su cabeza. Pero, junto al realismo de la imagen *real* -que aporta una amplia gama de grises y las texturas de las que carece el dibujo en tinta negra-, hay otros dos elementos que lo distinguen icónicamente de los anuncios que lo precedieron. Por un lado, la aureola con forma de irradiación dentada en torno a la cabeza de Juan, con la que se enmienda la práctica invisibilidad de este elemento en las plumillas. Por otro, la superficie visible del vestido negro de Adela es una mancha en vez de un contorno. Se limita a mostrar una zona reducida del cuello, suprimiendo su extensión por los hombros de la figura y la firma de Montalbán que, en la ilustración, se localizaba sobre el hombro izquierdo.

En el contenido textual de este nuevo fotomontaje, que empieza como encabezado y concluye como pie de foto: “[Coliseum]/ SE ENORGULLECE EN DAR A VD. LA MEJOR/ NOTICIA DEL CINE ESPAÑOL EN ESTE MOMENTO/ VUELVE José Luis López Vázquez/ en/ [fotomontaje]/ *MI QUERIDA/ SEÑORITA*” se introduce, por otra parte, un cambio relevante. Se sustituye la forma verbal “es”, que en la publicidad diseñada en 1972 enlazaba el nombre del actor y el título de la película, por la preposición “en”, desdibujando así los vínculos de identidad entre intérprete y personaje contruidos por la oración copulativa⁶¹³.

En la prensa de Madrid debieron de existir dos o tres tipos diferentes de clisés para reproducir estos anuncios. El primero, y más común, tenía una disposición vertical y mostraba una pequeña franja del cuello y escote del vestido de Adela situando el logotipo de InCine, a la derecha, precisamente a esa altura (fig. 7.102)⁶¹⁴. El segundo, apaisado y quizá una simple recomposición del anterior, tenía la misma imagen sin modificar y el logotipo se ubicaba generalmente en el ángulo inferior izquierdo, debajo de la imagen (fig. 7.98)⁶¹⁵. La información textual, concentrada a la derecha del busto y redistribuida, a veces incluía una línea divisoria delimitando el título del filme (por encima de la línea) y la mención de premios (por debajo de ella). El tercer anuncio, prácticamente cuadrado, cortaba la imagen justo debajo del mentón de Adela y solía poner el logotipo de InCine a la izquierda, en paralelo a la mandíbula inferior del personaje (fig. 7.99)⁶¹⁶.

⁶¹² En *Abc* (15/11/1978, p. 53; 16/11/1978, p. 4), *Arriba* (15/11/1978, p. 32; 16/11/1978, p. 36), *Informaciones* (15/11/1978, p. 33; 16/11/1978, p. 27), *El País* (15/11/1978, p. 35; 16/11/1978, p. 26), *Pueblo* (15/11/1978, p. 39; 16/11/1978, p. 39), *Ya* (15/11/1978, p. 46; 16/11/1978, p. 47), *El Alcázar* (16/11/1978, p. 36), *As* (16/11/1978, p. 29), *Diario 16* (16/11/1978, p. 24) y *Marca* (16/11/1978, p. 26).

⁶¹³ Este cambio de “es” por “en” ya figuraba en los anuncios introductorios de la nota al pie 138.

⁶¹⁴ *Informaciones* (15/11/1978, p. 33; 16/11/1978, p. 27), *Pueblo* (15/11/1978; 16/11/1978), *Ya* (15/11/1978, p. 46; 16/11/1978, p. 47), *Abc* (16/11/1978, p. 4), *Diario 16* (16/11/1978, p. 24)

⁶¹⁵ *Abc* (15/11/1978, p. 53), en el que el logotipo de InCine está excepcionalmente en el ángulo superior izquierdo; *Arriba* (15/11/1978, p. 32; 16/11/1978, p. 36); *El Alcázar* (16/11/1978, p. 36); *El País* (16/11/1978, p. 26, excepcionalmente sin logotipo).

⁶¹⁶ *As* (16/11/1978, p. 29), *Marca* (16/11/1978, p. 26). En *El País* (15/11/1978, p. 35) esta tipología de anuncio aparece con forma rectangular en lugar de cuadrangular, y quizá por ello sitúa el logotipo a la derecha de la imagen en vez de a su izquierda.



Fig. 7.98.- Anuncio. Fuente: *Arriba* (15/11/1978, p. 32). De sus autores ©.



Fig. 7.99.- Anuncio. Fuente: *Marca* (16/11/1978, p. 26). De sus autores ©.

No sólo en Madrid se hizo una campaña publicitaria en prensa para la reposición de la película. Las cabeceras barcelonesas, prescindiendo del anuncio textual introductorio, publicaron un fotomontaje muy similar del 15 al 17 de mayo de 1979 para hacer saber que *Mi querida señorita* se proyectaba en el cine Alexandra de la Ciudad Condal. Estos anuncios, pese a que mantenían la mención a los galardones recibidos del Círculo de Escritores Cinematográficos, eliminaban la mención a los premios que el Sindicato del Espectáculo otorgó a la película (posible gesto de rechazo a referencias institucionales relacionadas con la dictadura franquista). Sólo se mantuvo dicha mención en la Prensa del Movimiento editada en Barcelona⁶¹⁷.



Fig. 7.100.- Variante del fotomontaje en prensa barcelonesa. Fuente: *Tele/Expres* (16/05/1979, p. 30). De sus autores ©.



Fig. 7.101.- Clisé. Versión utilizada en prensa regional española. Fuente: Archivo David Asenjo Conde. De sus autores ©.

⁶¹⁷ La mención de los premios del Sindicato sólo aparece en los anuncios de *La Prensa* (17/05/1979, p. 20) y de *Solidaridad Nacional* (17/05/1979, p. 24). Un precedente de esta omisión, con connotación política o no, había tenido lugar, en marzo de 1972, en los anuncios publicados para el estreno del filme en San Sebastián: en *El Diario Vasco* (09/03/1972), *Unidad* (09/03/1972, p. 11) y *La Voz de España* (09/03/1972, p. 6).

Como en Madrid, en la prensa de Barcelona se emplearon al menos dos clisés distintos, que difieren muy ligeramente de los usados por cabeceras madrileñas (básicamente, en la delimitación de la superficie ocupada por la mancha negra del vestido de Adela) y se confunden fácilmente con ellos. El más utilizado, se caracterizaría de nuevo por recortar el cuello de Adela, de forma que el título del filme se situase inmediatamente debajo de su barbilla, y por ubicar el logotipo de InCine en el lateral izquierdo, en paralelo a la mandíbula inferior del personaje (fig. 7.100)⁶¹⁸. El otro, del que se ha localizado el clisé original a varios tamaños (fig. 7.101), se distingue por mostrar una superficie más amplia del cuello del vestido y el logotipo de InCine a esa misma altura en su lado derecho⁶¹⁹. Este último, además de aparecer en algunos periódicos barceloneses, se utiliza como reclamo de la reposición de la película en cabeceras regionales de San Sebastián⁶²⁰ y de Pontevedra⁶²¹ entre agosto y octubre de 1979; y de Oviedo⁶²², Gijón⁶²³ y Sevilla⁶²⁴ entre marzo y abril de 1980. Sin embargo, dicho fotomontaje estuvo ausente de los anuncios de la reposición en la prensa de Santander⁶²⁵, donde todavía se utilizó la plumilla de Montalbán de 1972, y de los de la prensa de Zaragoza⁶²⁶, que emplearon un anuncio tipográfico sin contenido gráfico.

⁶¹⁸ En *El Correo Catalán* (15/05/1979, p. 37; 16/05/1979, p. 27; 17/05/1979, p. 32), *El Noticiero Universal* (17/05/1979, p. 29), *Tele/eXpres* (15/05/1979, p. 30; 16/05/1979, p. 30; 17/05/1979, p. 26), *La Vanguardia* (15/05/1979, p. 69; 16/05/1979, p. 52; 17/05/1979, p. 67), *El Mundo Deportivo* (17/05/1979, p. 40), *La Prensa* (17/05/1979, p. 20), *Solidaridad Nacional* (17/05/1979, p. 24).

⁶¹⁹ En *El Noticiero Universal* (15/05/1979, p. 23; 16/05/1979, p. 33), *El Periódico de Catalunya* (17/05/1979, p. 23) y *Diario de Barcelona* (18/05/1979, p. 35).

⁶²⁰ *El Diario Vasco* (08/08/1979, p. 30; 05/09/1979, p. 34; 06/09/1979, p. 34), *La Voz de España* (05/09/1979, p. 27; 06/09/1979, p. 26).

⁶²¹ *Diario de Pontevedra* (04/10/1979, p. 7).

⁶²² *La Nueva España* (06/03/1980, p. 13), *La Voz de Asturias* (06/03/1980).

⁶²³ *El Comercio* (11/04/1980, p. 33).

⁶²⁴ *Abc Sevilla* (15/04/1980, p. 54), *El Correo de Andalucía* (15/04/1980, p. 23), *Nueva Andalucía* (15/04/1980, p. 5).

⁶²⁵ *Alerta* (21/06/1979, p. 34; 22/06/1979, p. 23).

⁶²⁶ *Aragón Exprés* (12/03/1980, p. 17), *Heraldo de Aragón* (12/03/1980, p. 19).

7.4.- CARÁTULAS DE VIDEO Y DE DISCO ÓPTICO: UN CIERTO RESURGIR DE LA PUBLICIDAD GRÁFICA

Desde 1973, a medida que se van espaciando las proyecciones de *Mi querida señorita* en locales de exhibición cinematográfica y se va agotando su circulación comercial en España, se deja de tener constancia de nuevas reutilizaciones del diseño de Zulueta, que ni siquiera se utiliza (al menos, en prensa) durante la reposición del filme entre 1978 y 1980 ni en los primeros pases televisivos en 1982. Son las ediciones videográficas y en disco óptico con sus carátulas, herederas parciales de la tradición del cartelismo y la publicidad cinematográfica, las que lo recuperan, relativamente modificado, desde mediados de la década de 1980. De edición en edición, no obstante, las alteraciones del diseño primitivo de Zulueta (variaciones cromáticas, adición de nuevos elementos gráficos, omisión de la firma, redistribución de elementos textuales) van haciéndose menos llamativas, más discretas, y se tiende a reproducirlo con mayor semejanza, lo cual podría obedecer a una revalorización de la obra del cartelista vasco. Aunque la mayoría de carátulas retomen y revisen el cartel diseñado por Zulueta, en la de la primera edición en DVD se empleó, inalterado, el diseño del cartel elaborado por Montalbán. A continuación, se hace un recorrido por el tratamiento gráfico de las ediciones videográficas y en disco óptico.

7.4.1.- Ediciones de Royal Vídeo (1985) y Coleccionistas (1987): el cine de autor español en formato videográfico

Cabría especular sobre por qué se esperó hasta 1985 para distribuir por primera vez en *videocasete* *Mi querida señorita*. Quizá influyese en esta decisión de retardar su salida al mercado videográfico el pase televisivo de la película el 6 de febrero de 1982, beneficiosa operación económica⁶²⁷ tras la cual existía el riesgo de que se hiciesen un gran número de grabaciones caseras y de que la clientela potencial mostrase menor interés por alquilar o adquirir el vídeo, siendo conveniente dejar un lapso temporal antes de su comercialización⁶²⁸.

Para la primera edición videográfica de *Mi querida señorita*, datada en febrero de 1985⁶²⁹, se optó finalmente por la distribuidora Royal Video, cuyo catálogo seguía una línea de actividad que promovía el cine de autor europeo (de Ingmar Bergman y Costa

⁶²⁷ En *Abc* (s. a. 1982a, p. 93), Gonzalo Vallejo, director de adquisiciones de TVE en aquel momento, hablaba sobre el alquiler de películas para pases televisivos y cómo, para compensar el daño de la televisión a la industria cinematográfica nacional, las españolas se cotizaban más caras que las extranjeras poniendo el ejemplo de *Mi querida señorita*.

⁶²⁸ La posible influencia de los pases televisivos en un retraso de la salida en vídeo es plausible si se atiende a decisiones similares de las distribuidoras de la época. Por ejemplo, Warner Home Video descartó la edición en vídeo de *La lozana andaluza* (Vicente Escrivá, 1976) porque la iba a retransmitir la primera cadena de TVE por esas mismas fechas en 'Sábado Cine' (Aguilar 1983, pp. 53-55; Montero 1984, pp. 119-120). 'Sábado Cine' era, precisamente, el espacio televisivo en el que se había emitido *Mi querida señorita* un año antes.

⁶²⁹ Así lo sugiere el N° de depósito legal M-1561/85 y el anuncio de su lanzamiento por Royal Video en *Pantalla 3 Video* (s. a. 1985a, pp. 143-144).

Gavras⁶³⁰) y, sobre todo, de autores españoles: con filmes dirigidos y/o producidos por José Luis Borau, Fernando Colomo y Gonzalo Suárez. De hecho, la prensa de la época la describe como una distribuidora con un especial interés por el cine español de calidad⁶³¹ y con cierto cuidado en sus ediciones, ya que en sus cintas distribuía cortometrajes nacionales precediendo al largometraje –en la de *Mi querida señorita* se incluye *Marta, María y su hermano* (Fernando Huertas, 1980)⁶³²– y anunciaba otras películas españolas de su catálogo con uno o dos tráiler al principio y/o al final de la cinta⁶³³ –la de *Mi querida señorita* se cierra con el tráiler de *Estoy en crisis* (Fernando Colomo, 1982).

En el período en que sale a la luz esta primera edición videográfica de *Mi querida señorita*, el fenómeno del vídeo había favorecido cierto auge nostálgico y reciclaje de la publicidad gráfica de películas antiguas. O bien recuperando y/o rehaciendo en los estuches de las cintas comercializadas la cartelística del estreno en sala cinematográfica⁶³⁴. O bien, para los filmes emitidos por televisión y grabados en casa, utilizando los antiguos programas de mano y/o sus reproducciones a modo de carátulas⁶³⁵. En el caso de la edición de *Mi querida señorita* por Royal Video se reelaboró el cartel diseñado por Zulueta conformando un pastiche *kitsch* de gran colorido y no exento quizá del imaginario *pop* andrógino de los años ochenta (fig. 7.102). En la portada del estuche⁶³⁶, la figura bisexuada está cromáticamente reinterpretada. El anaranjado original de la parte femenina es ahora prácticamente amarillo; y el gris oscuro de la parte masculina se ha convertido en varias tonalidades de azul grisáceo. En cuanto al fondo, blanco en el cartel, adopta ahora y de arriba a abajo un suave degradado desde tonos morados a otros rosados. Aunque tales injerencias resulten a primera vista arbitrarias, y sean resultado quizá del deseo de destacar el estuche de los de otras cintas que compiten

⁶³⁰ En su catálogo, junto a *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, Ingmar Bergman, 1972) y *Z* (*Z*, Costa-Gavras, 1969), figuraban cintas europeas menos destacadas: parodias y comedias con cierto componente sexual y satírico como *Erotissimo* (*Erotissimo*, Gérard Pirès, 1968) y *Camas blandas, batallas duras* (*Soft Beds, Hard Battles*, Roy Boulting, 1974).

⁶³¹ Así se indica en *Abc* (Pineda 1985a, p. 87; Pineda 1986a, p. 103) y en *Pantalla 3 Video* (s. a. 1985b, p. 90). Esta última publicación había otorgado, precisamente, a la distribuidora Royal Video el premio V.I.V. (Very Important Video) a la mejor selección de cine español durante la feria profesional Sonimag 85, celebrada en Barcelona.

⁶³² En *Abc* (Pineda 1985b, p. 127) se anunciaba este compromiso de Royal Video con los cortometrajes, que quedaban incluidos en su catálogo videográfico. *Marta, María y su hermano*, junto a otros dos cortos de Fernando Huertas, fueron los primeros que distribuyó en sus *videocassetes*. Y el primer título, además de estar incluido en la edición de *Mi querida señorita*, figuraba en la de *La Sabina* (José Luis Borau, 1979) y en la de *Estoy en crisis* (Fernando Colomo, 1982). De este modo, Royal Video en algunas de sus ediciones reproducía un programa de exhibición similar al de los locales cinematográficos: con cortometraje, largometraje y tráiler (si bien este pasaba a ubicarse al final). El visionado lineal del vídeo, que únicamente permite avanzar hacia delante y hacia atrás, de principio a fin o a la inversa, sin poder saltar a un menú o a otros capítulos, facilitaba este símil.

⁶³³ En *Video Actualidad* (Manrique 1984, p. 15) se indica que la iniciativa de productoras de *videocassetes* estadounidenses de poner uno o dos tráiler al final de las copias estaba siendo imitada por algunas distribuidoras españolas.

⁶³⁴ En la entrevista de Carlos Aguilar (1983, p. 53) a los responsables de Warner Home Video en *Video Actualidad*, se estimaba en un 50% el reuso de diseños gráficos ya existentes. El resto serían diseños nuevos.

⁶³⁵ Este fenómeno lo describe José Luis Mena (1984, pp. 26-29) en *Pantalla 3 Video* y, desde ese número de mayo de 1984, esta revista especializada en el mercado videográfico editará en sus páginas carátulas para videocassetes que reproducen programas de mano de películas emitidas por TVE ese mes, fomentando que los lectores las usen para identificar sus grabaciones caseras.

⁶³⁶ El estuche y la casete se pueden consultar en la BNE (signatura VD/4997). La portada de la carátula está, además, reproducida en Mena 1985, p. 125.

en las estanterías del videoclub, cabría preguntarse si el regusto *kitsch* no obedece a una codificación cromática intencionada, la que asocia la gama del violeta, del púrpura y del rosado con la homosexualidad y la ambigüedad sexual, y/o con el movimiento feminista (véase González y Pérez, 2001, pp. 178-179). Si así fuera, el diseño gráfico haría un guiño a las tesis implícitas de la película de Armiñán en defensa de la diversidad sexual y en denuncia de la desigualdad de la mujer en la España tardofranquista.

En paralelo a las modificaciones icónicas, el tratamiento tipográfico de la portada de la carátula transforma más sustancialmente el diseño de Zulueta. La sencilla tipografía cursiva del cartel se ha sustituido, en lo que al título del filme se refiere, por caracteres barroquizantes y serpenteantes con efecto tridimensional que se repiten en el lomo y la contraportada del estuche. La distribución de elementos textuales en la portada también varía respecto al cartel. Aunque el título del filme se mantenga en el encabezado y sobre la ilustración de la figura bisexuada, la mención al actor protagonista: “con JOSE LUIS LOPEZ VAZQUEZ” ha pasado al lateral izquierdo omitiendo, como en los materiales gráficos de la reposición del filme, la identificación entre intérprete y personaje ambiguo mediante la sustitución del verbo copulativo por la preposición “con”. Además, a la derecha del dibujo se indica el nombre del realizador: “Director/ JAIME/ DE ARMIÑÁN”. Y a sus pies, los créditos con el elenco de intérpretes: a un lado, “ANTONIO FERRANDIS / MONICA RANDALL”, con sus nombres medio tapados por la tira diagonal que anuncia el cortometraje de Fernando Huertas; y al otro, “JULIETA SERRANO/ LOLA GAOS”, mencionando por vez primera a la entonces veterana actriz valenciana en los materiales gráficos que publicitan la película. La banda horizontal inferior de toda la carátula (portada, lomo y contraportada) lo ocupa el rótulo de la distribuidora Royal Vídeo.

En la contraportada del estuche, junto a una sinopsis, una suerte de ficha técnica y la advertencia de *copyright*, figuran una serie de fotografías que, prácticamente, dan más visibilidad a Mónica Randall que a López Vázquez y que omiten mostrar a la actriz coprotagonista, Julieta Serrano. Esto indica el valor comercial que se atribuía a la presencia de Mónica Randall quien, en su personaje de la señorita Feli, aparece de frente prestando dinero al protagonista, Juan, visto de espaldas (fotografía ilustrativa de la sec. 63); y otra vez frontalmente cuando este le devuelve el dinero (fotografía ilustrativa de la sec. 81). En la fotografía restante (ilustrativa de la sec. 59) sí que se muestra a Juan en el merendero de la Dehesa de la Villa.



Fig. 7.102.- Carátula Beta. Royal Vídeo, 1985. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.

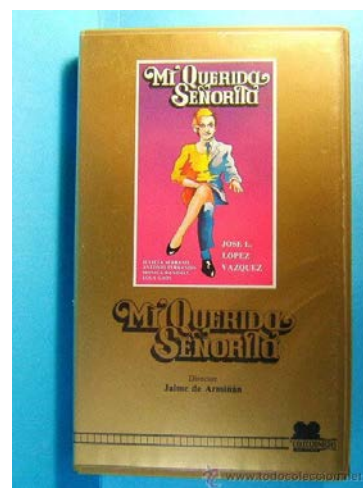


Fig. 7.103.- Carátula VHS. Coleccionistas de Cine, 1987. Fuente: www.todocoleccion.com. De sus autores ©.

Las rápidas transformaciones que vivía el mercado videográfico español en la década de 1980 estarían en el origen de una segunda edición en vídeo de *Mi querida señorita* en abril de 1987⁶³⁷ con el mismo número de depósito legal (M-1561/85) y bajo la marca *Coleccionistas de cine*, creada en julio de 1986 al asociarse el director de Royal Video, Carlos del Romero, con el productor Eduardo Campoy⁶³⁸. La nueva marca centraba su estrategia de negocio en la venta directa al cinéfilo de una copia *de calidad*⁶³⁹ a precio asequible para fomentar el coleccionismo y un cambio del modelo de consumo que supusiese pasar del alquiler en videoclub (entonces predominante) a la adquisición y creación de una videoteca particular. Estos objetivos se visualizaban en el diseño de la nueva carátula (fig. 7.103)⁶⁴⁰, que inscribía la portada de la edición de Royal Video como recuadro cartelístico –violáceo, con la figura bisexuada libremente adaptada y los créditos artísticos redistribuidos a sus pies⁶⁴¹– sobre un fondo dorado sobrio y elegante que sugiere, al igual que el título impreso con caracteres barroquizantes, que es un producto escogido y precioso, para ser atesorado. En la franja horizontal inferior de este fondo se añade, como guiño cinéfilo, el logotipo de “Coleccionista”, consistente en un proyector de cine del que sale una tira de celuloide. La contraportada de la carátula, en cambio, sólo contiene la foto de Juan en el merendero de la Dehesa de la Villa que ya aparecía en la edición de Royal Video, una sinopsis y parte de la ficha técnica.

⁶³⁷ Así lo atestigua el anuncio de *Coleccionistas* en *Diario 16* (19/04/1987, p. 1).

⁶³⁸ De la creación de *Coleccionistas* se hacen eco *Los Domingos de Abc* (Pineda 1986b, p. 208) como *Abc* (Pineda 1986c, p. 77). La participación del representante de Royal Video en este proyecto empresarial explicaría por qué la nueva edición de *Mi querida señorita* por *Coleccionistas* comparte el número de depósito legal M-1561/85 asignado a la edición de Royal Video.

⁶³⁹ Tal como se relata en un reportaje de *Abc* (Pineda 1986b, p. 209) y en anuncios de *Coleccionistas* como el de *Abc Sevilla* (29/11/1987, p. 112), los criterios de calidad se basarían en hacer las copias a partir del master original de vídeo, con una cinta magnética virgen cuidadosamente seleccionada, y en confeccionar estuches con información sobre la película.

⁶⁴⁰ Reproducida en anuncios del catálogo de *Coleccionistas* (*Abc*, 10/11/1987, p. 10) y en las reseñas de su edición de *Mi querida señorita* en *Abc* (Pineda 1988, p. 125) y en *Diario de Las Palmas* (Rosado 1988, p. 40).

⁶⁴¹ Paradójicamente, es esta viñeta violácea y manipulada respecto al original la que se toma como ilustración del diseño de Zulueta en el libro sobre Borau editado por Filmoteca Española (Heredero 1990, p. 158).

7.4.2.- Edición VHS de Bettlach en 2001: el ocaso del vídeo analógico

Durante la transición del vídeo analógico al digital en los albores de la primera década del S.XXI, el soporte magnético en VHS (el formato Beta había caído en desuso hacía más de una década) convive con el disco óptico o DVD, que va lentamente reemplazándolo. Lo hace más velozmente en el mercado del alquiler videográfico que en el de la venta (s. a. 2002, pp. 26-27). En este contexto, y tras un intervalo de 14-17 años desde las ediciones de Royal Video y Coleccionistas, se apura una última aparición en VHS de *Mi querida señorita* en 2001⁶⁴², editada por Bettlach y distribuida por Nacadih como el resto de la producción de El Imán, recuperada también para una última difusión videográfica ese mismo año.

En su diseño gráfico, la portada de la nueva edición videográfica de *Mi querida señorita* (fig. 7.104) presenta una diferencia y una semejanza respecto a la de Royal Vídeo. Por un lado, se efectúa una aproximación purista al cartel de Zulueta, reproducido exacta y fielmente, sin ninguna modificación. Por otro, igual que en las ediciones videográficas precedentes, se desvirtúa su valor como réplica al rodear arbitrariamente la ilustración de una greca griega azul celeste que, si bien es relativamente discreta⁶⁴³, lo enmarca de nuevo con un regusto *kitsch*. ¿A qué se debe esta caprichosa presencia?, ¿se considera que la alusión a lo griego connota homosexualidad y resulta acorde al contenido LGTBI del filme? El lomo de la carátula -con una viñeta de la portada en miniatura- y la contraportada -con una sinopsis, una ficha técnica, la advertencia de copyright y el código de barras⁶⁴⁴- profundizan en esta revisión del diseño al inscribirse sobre un fondo azul del mismo tono que la greca de la portada.



Fig. 7.104.- Anverso carátula VHS. Bettlach, 2001.
Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.



Fig. 7.105.- Carátula DVD. Gran Vía Musical de Ediciones S.L., 2003. Fuente: Archivo David Asenjo Conde. De sus autores ©.

⁶⁴² La edición 2001 del VHS de *Mi querida señorita* tiene el número de depósito legal M-11.513-2001 y se puede consultar en la BNE (signatura VD/52522).

⁶⁴³ Iván Tubau (1969) asocia el color azul con la discreción.

⁶⁴⁴ Aunque los códigos de barras para la comercialización y venta de productos irrumpieron por primera vez en España en 1977 (<https://www.gs1es.org/nuestra-historia-gs1-spain/>), su implantación y aceptación habría sido progresiva a lo largo de la década de 1980.

En un breve lapso cronológico respecto a esta última edición en VHS, y como era de esperar, no tardó en aparecer una primera edición en DVD de la película⁶⁴⁵, a cargo de Gran Via Musical de Ediciones S. L. y comercializada en fin de semana junto al diario *El País* en la colección “Un país de cine” de 2003. Dicha colección se componía de una selección panorámica, poligenérica y multigeneracional de 45 títulos del cine español (s. a. 2003). En la portada de la carátula del que fue el primer DVD de *Mi querida señorita* se retoma, sin operar ninguna intervención gráfica, el cartel de Montalbán, enmarcándolo con una línea de recuadro gris sobre un fondo blanco (fig. 7.105)⁶⁴⁶.

7.4.3.- Ediciones Blu-ray y DVD de Video Mercury y Divisa en 2014: la supervivencia marginal del disco óptico

El período de apogeo del disco óptico, en el que entran en competencia el formato DVD y el Blu-ray, ha sido fugaz. A comienzos de la segunda década del siglo XXI su venta y alquiler en el caso del DVD estaban mermados, en el del Blu-ray no había llegado a imponerse como formato, y sus sustitutos legales como el vídeo a la demanda no habían cuajado todavía plenamente, siendo frecuentes las descargas ilegales en línea (García 2014). Es, sin embargo, en este contexto desfavorable, acentuado por la crisis económica, en el que Mercury Films y Divisa Home Video han firmado un acuerdo para la distribución en DVD y Blu-ray de 300 títulos restaurados del cine español entre 2014 y 2017⁶⁴⁷. Entre ellos, el de *Mi querida señorita*, editado en 2014 en ambos formatos con unas carátulas (fig. 7.106 y 7.107)⁶⁴⁸ muy semejantes salvo en la adaptación a las dimensiones de cada estuche. En su portada reproducen y retocan el cartel de Zulueta y, aunque mantienen relativamente intacto el dibujo de la figura bisexuada, modifican cromática y espacialmente el encabezado “*José Luis López Vázquez/ es/ Mi querida señorita*” que, con un modelo de letra de inclinación cursiva menos pronunciada, ocupa ahora tres líneas asignando caracteres en rojo al título de la película en lugar de al verbo copulativo. La mención del director Jaime de Armiñán y de los intérpretes Julieta Serrano, Antonio Ferrandis y Mónica Randall se ubica a ambos lados de las piernas de la figura para dejar espacio en el borde inferior a los logotipos de Mercury Film y Divisa Home Video.

⁶⁴⁵ Esta edición, que tiene el número de depósito legal Depósito Legal M. 6.251 -2003, se puede consultar en la BNE (signatura DVD/4128).

⁶⁴⁶ La contraportada cuenta con: a) una sinopsis, b) un par de viñetas fotográficas de Adela afeitándose (ilustrativa de la sec. 19) y de Juan encerrado en la habitación de la pensión con la señorita Feli (ilustrativa de la sec. 46), y c) los datos técnicos de la edición en disco óptico.

⁶⁴⁷ Comunicado de la agencia Europa Press (2014).

⁶⁴⁸ Tienen, respectivamente, los números de depósito legal VA-692-2014 y VA-693-2014. Se puede encontrar más información sobre estas ediciones en disco óptico y la reproducción de la portada de su carátula en la página web de Divisa: <http://www.divisared.es/index.php/cine/espanol/item/mi-querida-senorita>.



Fig. 7.106.- Carátula Blu-Ray. Mercury Films / Divisa, 2014. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.



Fig. 7.107.- Carátula DVD. Mercury Films / Divisa, 2014. Fuente: Biblioteca Nacional de España. De sus autores ©.

Diferenciando la versión Blu-Ray de aquella en DVD, la primera incluye una viñeta del rostro de la figura bisexuada en lo alto del lomo del estuche y la segunda una viñeta con el rostro de Adela (extraída de una imagen de la sec. 22) en dicho emplazamiento. Tras considerar esta diferencia, los estuches de ambos formatos coinciden de nuevo en la contraportada. En ella se ha previsto una parte central fotográfica⁶⁴⁹ con viñetas del filme alineadas en dos columnas, que indican el antes y el después de la reasignación; y en tres filas, que relacionan y contraponen cada imagen de la columna *femenina* de la izquierda con su correspondiente imagen de la columna *masculina* de la derecha destacando la unidad temática entre ellas mediante la escala de plano, la acción representada y la localización física. En la fila superior se muestra, a la izquierda, un primer plano de Adela tras recibir en la consulta del médico el diagnóstico de que no es una mujer (sec. 37 del filme) y, a la derecha, el primer plano de Juan reflejado en el espejo de la habitación de la pensión, explorando su nuevo rostro masculino (sec. 43 del filme), siendo la escala de plano y la toma de conciencia de su identidad sexual la que vincula en este caso ambas imágenes. En la fila central, se sitúan, a un lado, la imagen de Adela en la mecedora dando la espalda al pasillo y a la estancia contigua tras haber discutido con Isabel (sec. 34 del filme) y, al otro, el plano de Juan de frente a Isabel tras hacerse el encontradizo en la estación de autobuses (sec. 58 del filme). Aquí la asociación entre imágenes viene dada por la antítesis: entre interior y exterior, entre el personaje protagonista en su existencia femenina tornándose de espaldas avergonzado ante Isabel y, luego, buscando encontrarse de frente con ella en su existencia masculina. Por último, en la fila inferior se muestra, a la izquierda, a Adela recostada en la cama y haciendo reproches a una Isabel fuera de campo (sec. 12 del filme) y, a la derecha, a Juan reclinado en actitud cariñosa sobre una Isabel que, de nuevo, no está encuadrada (sec. 92 del filme). En este caso, la unidad semántica viene dada por la ubicación: alcoba y lecho; y por el contraste entre la distancia física de Adela en la cama, respecto a Isabel, fuera de ella, en el primer caso, y la cercanía corporal de Juan e Isabel, juntos en la cama, en el segundo caso. Delante de estas viñetas, en el margen derecho, la composición fotográfica se

⁶⁴⁹ Además de esta parte central fotográfica, la contraportada contiene una sinopsis, datos artísticos y técnicos de la película y la ficha técnica de la edición en disco óptico.

completa con una silueta de Adela de pie y de espaldas, con los brazos en jarras, que aparece como testigo dubitativo y expectante ante las imágenes de ambas columnas.

Estas ediciones llevan a cabo una reutilización de los diseños gráficos de Zulueta y Montalbán en el menú de las copias, donde la figura bisexuada del cartel de Zulueta se sitúa en el extremo izquierdo de la banda horizontal con las distintas opciones y la silueta fotográfica de Adela de espaldas en el extremo derecho. Entre ambos extremos, sirve de puntero la efigie de Adela con la cabeza de Juan sobre su frente de las plumillas de prensa diseñadas por Montalbán. En los “extras” de las copias se incluyen, asimismo, reproducciones de los carteles de Zulueta y Montalbán junto a fotos fijas y fotogramas extraídos de la película.

Capítulo 8.- Conclusiones y reflexiones

En las líneas que cierran esta investigación se evalúa en qué medida se han alcanzado los objetivos expuestos en el capítulo 2 y se resumen las conclusiones extraídas del estudio de *Mi querida señorita*.

En relación al objetivo de hacer un análisis fundamentado en los materiales se habían formulado tres hipótesis. La primera de ellas planteaba contrastar la historiografía con el mayor número posible de fuentes primarias como vía para esclarecer aspectos desconocidos sobre la obra, malentendidos historiográficos y posibles distorsiones. Dicha hipótesis sólo mantiene parcialmente su validez. Las fuentes primarias llegan generalmente incompletas y de las que no han sobrevivido sólo se pueden hacer estimaciones, conjeturas y previsiones. Por otra parte, recurrir a fuentes primarias e intentar reunir un número exhaustivo de ellas no garantiza necesariamente un conocimiento histórico cierto y una reducción de la incertidumbre sino que, en ocasiones, se siguen obteniendo informaciones contradictorias de las que sólo cabe plantear hipótesis hasta que aparezca un dato, documento o testimonio esclarecedor.

Aun así, se ha podido desvelar, gracias a esta arqueología de los materiales, y con el acceso a fuentes todavía pendientes de estudio, algunos elementos argumentales modificados, reducidos y suprimidos a medida que se trabajaba en la fase de preparación, de rodaje y de doblaje sobre los materiales literarios. A través de ellos se logra una mejor comprensión de los discursos genérico-sexuales subyacentes en la obra y de aspectos que no se habían citado previamente. En esta misma dirección, los documentos administrativos muestran que la aprobación del proyecto cinematográfico por la censura no se debió a la incomprensión de su potencial subversivo, sino a diferentes puntos de vista en el seno del organismo que terminaron inclinando la balanza hacia su aceptación. De nuevo, el examen del material gráfico que anunciaba la película ha complicado las ideas preconcebidas. La historiografía había registrado que el diseño que Iván Zulueta elaboró para la película había sido dejado de lado en la publicidad realizada en territorio español durante el tardofranquismo. Al ampliar el corpus de materiales de los carteles y guías publicitarias a los anuncios de prensa escrita española se observa que, al menos en este medio, el diseño de Zulueta convivió junto al de José Montalbán.

La segunda hipótesis relacionada con un análisis fundamentado en los materiales se refería al carácter inacabado de la obra cinematográfica. De ello han dado cuenta los guiones consultados, continuamente modificados y nunca coincidentes exactamente con lo que sería una transcripción de la película o guion *a posteriori*. Igualmente, los materiales fílmicos han sido continuamente actualizados con nuevas copias, tiradas primero en película de acetato, y luego en película de poliéster, pero también con su trasvase a soportes videográficos y digitales. El paratexto gráfico, es decir, los diseños de Zulueta y Montalbán no se han mantenido intactos, sino que han sido modificados con el tiempo según sus funciones, sus soportes y los medios en que se insertaban. Recientemente, se anuncian incluso adaptaciones teatrales de la obra fílmica, lo cual indica que se ha retomado apócrifamente la (re)escritura, la (re)creación y la (re)invención de *Mi querida señorita*. Se hablaría, por tanto, de una evolución, diversificación,

maduración, renovación y trasvase constante de la obra cinematográfica y de los materiales que la acompañan.

La tercera hipótesis examinada en función de este objetivo *materialista* relacionaba la investigación con la emergencia de materiales prácticamente olvidados o desconocidos. Más que del descubrimiento de grandes versiones diferenciadas, lo que ha emergido, con los medios de los que se ha dispuesto, ha sido un rico cuerpo de variantes literarias del guion y del paratexto gráfico. Quizá emergería también un cuerpo limitado de variantes fílmicas si se hiciese un estudio global, y fotograma a fotograma, de las copias de *Mi querida señorita* conservadas en el mayor número posible de archivos fílmicos.

Los otros dos objetivos perseguidos con esta investigación han consistido en demostrar el carácter polifónico de *Mi querida señorita* y en probar que su examen e interpretación puede aportar claves para el estudio de las representaciones cinematográficas de género y sexualidad en su conjunto y para el estudio del cine español en particular. Se evalúa a continuación en qué medida se han alcanzado estos objetivos y se han verificado las hipótesis formuladas en torno a ellos.

Se había planteado la hipótesis de que una primera fuente de indefinición y pluralidad era la voluntad de no delimitar con claridad la circunstancia genérico-sexual del personaje. El capítulo 4 ha mostrado el carácter cada vez más escueto de las referencias a las circunstancias genérico-sexuales del personaje en los guiones y que en el debate censor la posición que se habría impuesto fue, precisamente, la petición de vaguedad sobre la condición fisiológica del personaje y sobre su *ilusoria* homosexualidad frente a quienes pedían explicaciones científicas detalladas de la intersexualidad del personaje como medio de desmentir su inclinación por el mismo sexo y frente a quienes insistían en prohibir toda representación que suponga una apertura a afectos y expresiones de género heterodoxas o a cuerpos *diferentes*. El recurso posibilista a la indefinición genérico-sexual era, pues, un peaje necesario para su estreno en 1972 y un acto de prudencia ante la atmósfera represiva acentuada por la Ley de peligrosidad y rehabilitación social de 1970. Sin embargo, de forma colateral, ha supuesto también una invitación a la sugestión que permite las lecturas contempladas en el análisis fílmico del capítulo 5 y en la historiografía del capítulo 1.4.

El contexto en que se crea *Mi querida señorita* favorecía, además, una amalgama en la conceptualización del personaje por el entrelazamiento discursivo que había existido entre las nociones de intersexualidad, homosexualidad y transexualidad. Sólo en la segunda mitad del siglo XX, algunos sectores científicos, jurídicos y mediáticos occidentales empezaron a separar nítidamente estas tres nociones en un lento proceso que tardaría en calar en la opinión pública. El caballo de batalla en esta separación sería la homosexualidad, formulada como un estado intersexual psíquico por el doctor Gregorio Marañón (1930, pp. 128-163); y en la que, a principios de la década de 1970, las posiciones tradicionalistas todavía subsumían la transexualidad. De hecho, tampoco existía una frontera clara entre transexualidad e intersexualidad -tema de discusión aún en la actualidad-, dado que los discursos de la bisexualidad habían contribuido a

aproximar aquélla de ésta. De ahí que un personaje intersexual y de género ambivalente como el de Adela/Juan pudiese convertirse en referente posibilista y crítico de posibles circunstancias homosexuales y de identificaciones *trans*. Desde el terreno de la conjetura, se han aprovechado las vagas referencias de Armiñán y Borau a su ejercicio de documentación sobre las circunstancias clínicas de Adela/Juan para relacionarlo con un contexto referencial de historias de vida *trans* e intersexuales con las que los creadores de la película podrían haber tenido contacto directo o indirecto a través de entrevistas con especialistas, de la prensa y de publicaciones (auto)biográficas.

La polifonía en la descripción del personaje se constata, asimismo, en la evolución de su recepción (véase capítulo 1.4) según los debates genérico-sexuales de actualidad en cada momento. A principios de los años 1970 se hizo mayor hincapié en una interpretación intersexual. En las décadas siguientes se habló de represión de la identidad, de travestismo y de transexualidad sin apenas volver a mencionar la intersexualidad. Más recientemente, las descripciones del personaje se centran en la identidad sexual, se hacen lecturas *queer* de él y/o de nuevo basadas en la intersexualidad.

Entrando en aspectos puramente cinematográficos, otra hipótesis fundamental ha sido el encaje de *Mi querida señorita* como manifestación temprana de una categoría supragenérica aquí denominada docudrama de las vivencias *trans* e intersexuales, en la que se incluyen adaptaciones de autobiografías, de sucesos y ficciones construidas a partir de historias de vida de personas *trans* e intersexuales. Para demostrar esta hipótesis ha sido necesario llevar a cabo dos tipos de análisis intertextuales. En primer lugar, el de la estructura narrativa y punto de vista narratológico que define a menudo estos docudramas. En segundo lugar, la iconografía que los hace reconocibles y que, en buena medida, ha sido adaptada a partir de referentes culturales y artísticos seculares.

En cuanto a la estructura narrativa se observa una cierta teleología y operación lineal en la transición del personaje para desprenderse de un género y adoptar otro que, si se mira más atentamente y si se toma distancia respecto a exposiciones positivistas y normativas de encaje en el modelo binario dominante, recupera una estructura circular de redención y restablece una integridad personal. Así, Juan termina siendo un hombre pleno tras el acto sexual, pero también un hombre al que su amada reconoce como la mujer que fue, poniendo fin a la escisión biográfica. Se conjuga la definición de la identidad con una complejidad irreductible y resistente a constructos nítidos, con la posibilidad de refugiar la diferencia camuflada en el orden social.

El punto de vista de docudramas como *Mi querida señorita* resulta igualmente complejo y variable. Aunque se pueda *ver detrás* el género oculto, en muchos docudramas este proceso de reconocimiento por la audiencia del género sentido del personaje no es inmediato ni total, sino gradual y basado en la sospecha: en un proceso de *entrever*. Ahora bien, dicho *entrever* no siempre implica una superioridad en el conocimiento de la audiencia. Puede efectuarse así o *viendo con* el personaje, descubriendo progresivamente sus identificaciones a medida que él las descubre. A menudo los *flash-backs* oníricos y las ensoñaciones en relación al género sentido sirven de acceso a la subjetividad del personaje *trans* y/o intersexual. En *Mi querida señorita*, el espejo, al tiempo que puntea el arco narrativo de la transformación y evolución de Adela a Juan, ha sido la ventana a sus estados de ánimo: duda y búsqueda de la identificación personal de género, toma de

conciencia sobre el género sentido, inmadurez dentro del nuevo género, encasillamiento dentro de ese género y nostalgia del género anterior.

Sobre los códigos iconográficos ha resultado inesperado observar la coincidencia de instrumentos y anécdotas visuales de *Mi querida señorita* con las descritas en relatos autobiográficos *trans* y en otras películas clasificadas como docudramas. Recordando dos ejemplos analizados: la no coincidencia de la firma antes y después de la reasignación de género en *Mi querida señorita* ha permitido evocar una circunstancia de *Man into Woman*, relato de la vida de Lili Elbe; y el efecto de expectación y credibilidad buscado al retardar la presentación frontal de personajes en su género sentido lo ha compartido el filme de Armiñán con filmes recientes como *Laurence Anyways* y *Tomboy*, aunque quizá descienda de los instantes de suspense a los que ya se recurría antes de ver al personaje disfrazado en tramas de disfraz sexual utilitario. Estas propuestas de emparentamiento supragenérico carecen de una fuente documental que, por el momento, confirme que los creadores de *Mi querida señorita* se hubiesen inspirado en unos códigos ya registrados para representar temáticas *trans* e intersexuales. Pero lo importante no es de dónde vino la inspiración, sino que estos elementos, entre muchos otros, han sido escogidos como código visual ¿espontáneo? ¿basado en referentes previos? que facilita la expresión en películas aparentemente inconexas de las vivencias de personajes inmersos en la transición de un género a otro y con identificaciones genérico-sexuales diversas.

En honor a la polifonía limitada de la obra fílmica, junto a la lectura de *Mi querida señorita* dentro de los códigos e iconografía del docudrama de las vivencias *trans* o intersexuales se puede hacer una interpretación alternativa: la referencialidad e influencia de la filmografía de Alfred Hitchcock sobre Borau y Armiñán. Recurriendo de nuevo a los ejemplos anteriores, la modificación de la firma como síntoma de usurpación de identidad figura en la trama de *Recuerda* y la retención de la visión frontal de un personaje marca el inicio de *Extraños en un tren*.

Por otra parte, si de la iconografía del docudrama todavía no se ha trazado una genealogía clara, en filmes como *Mi querida señorita* hay también una iconografía citacional de la androginia con profundas raíces culturales. Esto se observa no sólo en imágenes del filme que recuerdan a la mujer barbuda, la gemelidad y en reflejos especulares que conforman imágenes de hibridez genérica, sino también en los diseños gráficos de Iván Zulueta y José Montalbán que evocan bisexuaciones laterales verticales y horizontales, metamorfosis, y emergencias partenogenéticas.

Ahora bien, si hasta aquí se han trazado rasgos que conectan a *Mi querida señorita* con el docudrama de las vivencias *trans* e intersexuales en sus codificaciones iniciales, una de las hipótesis planteadas alucina a la posible persistencia de cierto grado de impureza y reciclaje de elementos provenientes del disfraz sexual utilitario y del *thriller* transfóbico.

El reemplazo de elementos del disfraz sexual utilitario en *Mi querida señorita* sirve para componer el elemento farsesco de esta tragicomedia en la primera parte del filme y también como vehículo de *narrativas de progreso* en los términos en que las describió Marjorie Garber (1992, pp. 67-71). En este caso, de denuncia de la desigualdad del género femenino respecto al masculino y de defensa de la diversidad afectiva, razón por la cual permanecían inexploradas sus representaciones literales de vivencias *trans* e

intersexuales, que son las que han interesado principalmente en esta investigación. Sin embargo, la influencia del disfraz sexual utilitario podría ser aún más acentuada. Como ya se indicó en el capítulo 5, si aquí se hace una lectura de la película como docudrama de las vivencias trans e intersexuales, se podría igualmente, como sugieren algunos autores, hacer una lectura más sutil de una solterona enamorada de su criada que adopta *disfraz* y apariencia varonil para reunirse con su amada y cumplir, sólo superficialmente, con las conveniencias heterosexuales resguardándose de represalias punitivas. En realidad, junto a las *narrativas de progreso*, *Mi querida señorita* explora ese elemento de la identificación de género y del deseo que se mantiene irreductible a la racionalización y a la categorización lógica y simplificada no sólo en el personaje de Adela/Juan sino, de forma más inesperada, en el personaje de Isabel. Según los parámetros descritos en el marco teórico del capítulo 2.4, dicho reducto es el que sostiene las lecturas transgresoras y subversivas que se han hecho de la obra de Armiñán y Borau.

En cuanto a las reminiscencias del suspense de vampirización del personaje masculino por el lado femenino, este podría obedecer a una incorporación propia de algunos docudramas de las vivencias *trans* e intersexuales en los que se borra la transfobia y misoginia y se recupera ese retorno y posesión desde un ángulo positivo, el que quizá tenía en los primitivos rituales de disfraz sexual. Son las rutinas cotidianas y las habilidades que desarrolló cuando era Adela las que permiten a Juan sobrevivir cosiendo y, sobre todo, es el recuerdo de su personalidad femenina el que le permite reconquistar a Isabel en Madrid. La reintegración de la figura femenina pasa a ser sanadora y conciliadora frente a la pérdida y el duelo, frente a la renuncia y la disociación. Principalmente, cuando se vincula a la maternidad, como en *Una nueva amiga* (*Une Nouvelle Amie*, François Ozon, 2014).

La última hipótesis examinada sobre la polifonía de *Mi querida señorita* ha sido la de su carácter pretransicional. Si bien abordar una temática de actualidad y relacionada con temas genérico-sexuales controvertidos -no de evasión inverosímil ni de apariencias engañosas- constituía en sí misma una intención pretransicional en el período tardofranquista, su *pretransicionalidad* -es decir, el difícil equilibrio entre conformidad y sutil transgresión de modelos de vida y expresión permitidos- se confirma en la doble línea argumental, lineal y circular, que contradice y contrapesa los mensajes emitidos por la obra. Hay una tensión entre, por un lado, un determinismo de la identidad de género y de la sexualidad reconduciendo la transgresión hacia convenciones normativas según la trama evolutiva de *falsa* mujer a hombre *verdadero*, de falsa homosexualidad a verdadera heterosexualidad; y, por otro lado, hay un desbordamiento de estos cánones reintroduciendo continuamente la ambigüedad en el género y la sexualidad del personaje, que ha sido una *mujer-hombre* y luego un *hombre-mujer*, sin que su género, sexo y sexualidad puedan encajar en categorías binarias simplificadas. La impronta pretransicional se basa en contradicciones no resolutivas, o resolutivas sólo subrepticamente, en un ten con ten discreto, que no llega hasta el final pero sienta las bases para una apertura. Sobrepasando los límites pretransicionales, los relatos transicionales, desde mediados de los años 1970, buscarán una transgresión más explícita, la provocación, lo prohibido, pero no siempre lograrán la profundidad de las sutilidades pretransicionales.

BIBLIOGRAFÍA

- Abajo de Pablos, J. J. de. (1999). *Mis charlas con Javier Aguirre y Esperanza Roy*. Valladolid, España: Fancy.
- Ackroyd, P. (1979). *Dressing Up: Transvestism and Drag: The History of an Obsession*. London, United Kingdom: Thames and Hudson.
- AGR. (2010, primavera). 15 palacios de estreno. *AGR. Coleccionistas de cine*, 45, pp. 38-59.
- Aguilar, C. (1983, diciembre). Warner Home Video. El primer asalto. *Video Actualidad*, pp. 53-56.
- Aguilar, C., Genover, J. (1992). *El cine español en sus intérpretes*. Madrid, España: Verdoux.
- Aguilar, C. (1998). Antonio Ferrandis. En J. L. Borau (ed.), *Diccionario del cine español* (p. 354). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Alameda, S. (1972, 26 de mayo). Mónica Randall: en el cine “siempre hago tonterías”. *Nuevo Fotogramas*, pp. 28-30.
- Alameda, S. (1973, 7 de septiembre). Después de 5 años por fin se mata a ‘B’. Una historia política y de amor. *Nuevo Fotogramas*, pp. 14-17.
- Alcalde, J., Barceló, R. J. (1976). *Celtiberia gay*. Barcelona, España: Personas.
- Alfeo, J. C. (1997). *Imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.
- Alfeo, J. C. (1999). La representación de la cuestión gay en el cine español. *Cuadernos de la Academia*, 5, pp. 287-304.
- Alfeo, J. C. (2004). Haciendo estudios culturales. La homosexualidad como metáfora de libertad en el cine de la Transición. *Cuadernos de la Academia* 13-14, pp. 201-218.
- Alfeo, J. C., González de Garay Domínguez, B., Rosado Millán, M. J. (2011). Adolescencia e identidades LGBT en el cine español. Evolución, personajes y significados. *Icono 14*, 9(3), pp. 5-57. doi: <https://doi.org/10.7195/ri14.v9i3.131>.
- Alfeo, J. C. (2012). Homosexualidad, transexualidad y cine. En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán, I. Giroud y J. Bénard da Costa (dir.), J. E. Monterde (subdir.) y E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América* (vol. IV, pp. 702-706). Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores.
- Alvares, R., Frías, B. (1991). *Vicente Aranda, Victoria Abril: El cine como pasión*. Valladolid, España: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Álvaro, M. de (2017, 28 de mayo). Eduardo de Armiñán: “Al cine le pasa lo que al mundo, se ha globalizado y ha perdido originalidad”. *El Comercio*. Recuperado de: <https://www.elcomercio.es/culturas/cine/201705/28/cine-pasa-mundo-globalizado-20170528005356-v.html>
- American Psychiatric Association (APA) (27 de septiembre de 2016). Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-5). Recuperado de <http://www.dsm5.org/Documents/Forms/AllItems.aspx>.
- Amo, Á. del (1975). *Comedia cinematográfica española*. Madrid, España: Cuadernos para el diálogo.
- Andrade, X. de (1973, 12 de mayo). Triunfalismos... *Cine en 7 Días*, p. 33.
- Angulo, J., Santamarina, A. (2011). *Borau: la independencia como obsesión*. Málaga, España: Ayuntamiento de Málaga; Festival de Málaga, Cine Español.
- Anteno (1972, 14 de marzo). Madrid es noticia. El cine español está muy malito. Más de cien películas en 1971. Menos de sesenta en 1972. *Sol de España*.
- Antolín, M. (1979). *Cine marginal en España*. Valladolid, España: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Arjona, J. H. (1937). El disfraz varonil en Lope de Vega. *Bulletin Hispanique*, 34(2), pp. 120-145. doi: [10.3406/hispa.1937.2762](https://doi.org/10.3406/hispa.1937.2762).
- Armiñán, J. de (1968). *Las doce caras de Juan*. Barcelona, España: Dima.
- Armiñán, J. de (1972, 18 de febrero). Los directores cuentan sus películas: Mi querida señorita, la película más insólita del año. *Nuevo Fotogramas*, pp. 8-9.
- Armiñán, J. de (1991, 7 de junio). Se llama Antonio Ferrandis. *Abc*, p. 105.
- Armiñán, J. de (1993, 19 de marzo). La Carbonerita. *Abc*, p. 84.
- Armiñán, J. de (1994). *Diario en blanco y negro*. Madrid, España: Nickel Odeon.
- Armiñán, J. de (2000). *La dulce España: memorias de un niño partido en dos*. Barcelona, España: Tusquets.
- Armiñán, J. de (2001). *Jaime de Armiñán y su mundo*. Valencia, España: Fundació Municipal de Cine.
- Armiñán, J. de (2003). El guión de Mi querida señorita. En J. de Armiñán y C. Buezo (ed.): *Eva sin manzana, La señorita; Mi querida señorita, El nido* (pp. 197-201). Madrid, España: Cátedra.
- Armiñán, J. de, Borau, J. L. (2003[1971]). Mi querida señorita. En J. de Armiñán y C. Buezo (ed.). *Eva sin manzana, La señorita, Mi querida señorita, El nido* (pp. 195-323). Madrid, España: Cátedra.

- Armiñán, J. de (2008). José Luis Borau. En H. J. Rodríguez (coord.). *Un extraño entre nosotros. Las aventuras y utopías de José Luis Borau* (pp. 26-28). Madrid, España: Notorious Ediciones.
- Armiñán, J. de (2014[1958]). *Biografía del circo*. Logroño, España: Pepitas de calabaza.
- Arnau Roselló, R. (2006). *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)* (Tesis doctoral). Universidad Jaume I, Castellón. Recuperado de <http://www.tdx.cat/handle/10803/10460>.
- Arnau Roselló, R. (2013). Los colectivos cinematográficos en la España tardofranquista: militancias, transgresiones y resistencias. *Doc On-line* 15, pp. 293-318. Recuperado de http://www.doc.ubi.pt/15/artigos_roberto_arnau.pdf (consulta: 21/08/2017).
- Asenjo Conde, D. (2014). Representaciones de la identidad sexual y su recepción: el caso de Mi querida señorita (1971) de Jaime de Armiñán. En Groupe de Réflexion sur l'Image dans le Monde Hispanique [S. Kerfa y J.-C. Seguin (eds.)], *Image et genre: hommage à Eliseo Trenc: actes du 8^e Congrès international du GRIMH, Lyon, 15-16-17 novembre 2012* (pp. 431-439). Lyon, France: le GRIMH, Université Lumière-Lyon 2.
- Asenjo Conde, D. (2017). Límites visuales entre normatividad y diversidad: Una panorámica de representaciones fílmicas de androginia, disfraz sexual, trans e intersexualidad en Occidente. *Prisma Social*, especial 2, pp. 57-82. Recuperado de <http://revistaprimasocial.es/article/view/1554/1750>.
- Ashcom, B. B. (1960). Concerning 'la mujer en hábito de hombre' in the Comedia. *Hispanic Review*, 28(1), pp. 43-62. doi: [10.2307/470374](https://doi.org/10.2307/470374).
- Asión Suñer, M. (2014, marzo). La Tercera Vía del cine español: Relecturas del período tardofranquista. Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, *Estudios de Arte*, 26. Recuperado de <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=924> (consulta: 8 de abril de 2016)
- Associació Professional d'Il·lustradors de València (2000). *Cine de papel: los ilustradores valencianos dibujan el cine español = Cinema de paper: els il·lustradors valencians dibuixen el cinema espanyol*. Valencia, España: Generalitat Valenciana.
- Aubert, J.-P. (2014). La passion du féminin: Cambio de sexo (1976) de Vicente Aranda. En Groupe de Réflexion sur l'Image dans le Monde Hispanique [S. Kerfa y J.-C. Seguin (eds.)], *Image et genre: hommage à Eliseo Trenc: actes du 8^e Congrès international du GRIMH, Lyon, 15-16-17 novembre 2012* (pp. 299-308). Lyon, France: le GRIMH, Université Lumière-Lyon 2.
- Badía Yébenes, F. (2008). Los carteles y programas de mano en el cine. En Ciudad Real, Área de Cultura, *El Cine en sus programas de mano. Colección Simón Torres*. Ciudad Real, España: Diputación Provincial de Ciudad Real.
- Baena, P. (1997[1996]). *El cartel de cine en España*. Valladolid, España: Divisa.
- Baena, P. (2004). *Los programas de mano en el cine*. Barcelona, España: Papel Gallery.
- Baena, P. (2006a). Macario Gómez 'Mac'. El cine en sus manos. En E. Cervera y A. C. Iriarte (ed.), *Firmado Mac: carteles de cine de Macario Gómez: Sala de exposiciones de la Filmoteca Española: Palacio de Peralas, octubre de 2006* (pp. 19-29). Madrid, España: Filmoteca Española.
- Baena, P. (2006b). De MAC(ario) y Cartelista. *AGR. Coleccionistas de cine*, 32, pp. 78-101.
- Baena, P., Baena, S. (2007). *Mac, traços de cinema: Macari Gómez, cartels 1955-1980*. Tarragona, España: Fundació Caixa Tarragona.
- Baker, R. (1994[1968]). *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts*. New York, United States: New York University Press.
- Ballesteros, I. (2001). *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Bardem, J. A. (1992). Se equivocó la monarquía de ventana. En J. Pérez Perucha, *Tiempos del cine español* (p. 50). San Sebastián, España: Ayuntamiento de San Sebastián.
- Barnicoat, J. (2000[1972]). *Los carteles: su historia y su lenguaje*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Barrio, R. (1971). *Cultura popular y espectáculos en España*. Madrid, España: Ministerio de Información y Turismo. Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos.
- Barthes, R. (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris, France: Editions du Seuil.
- Barthes, R. (1980[1970]). *S/Z*. Madrid, España: Siglo Veintiuno de España Editores S. A.
- Barthes, R. (1990[1980]). *La cámara lúcida*. Barcelona (España), Buenos Aires (Argentina), México (México): Ediciones Paidós.
- Bajtín, M. (2003[1987]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Bazán, E. (1972a, 26 de marzo). López Vázquez: "El Oscar nunca está a nuestro alcance". *Diario de Navarra*.
- Bazán, E. (1972b, 31 de marzo). López Vázquez: "Se puede vivir bien del cine en España, pero trabajando dieciocho horas diarias". *La Vanguardia Española*, p. 22.
- Bazán, E. (1972c, 31 de marzo). López Vázquez: "El Oscar nunca está a nuestro alcance". *Las Provincias*.

- Bechdel, A. (1985). The Rule. En A. Bechdel, *Dykes to Watch Out For*.
- Bejarano Pérez, R. (1986). *El prospecto, propaganda cinematográfica*. Málaga, España.
- Bell-Metereau, R. (1993[1985]). *Hollywood Androgyny*. New York, United States: Columbia University Press.
- Benjamin, H. (1966). *The Transsexual Phenomenon*. New York, United States: The Julian Press, Inc. Publishers.
- Berasategui, B. (1982, 18 de septiembre). Retratos: El nido cotidiano de Jaime de Armiñán. *Abc*. Sábado cultural, pp. VIII-IX.
- Bertetto, P. (2007[1991]). L'eidetico, l'ermeneutica e il restauro del film. En S. Venturini, *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi* (pp. 101-107). Pasian di Prato, Italia: Campanotto Editore.
- Berthet-Cahuzac, C. (2000). *Mi querida señorita*, de Jaime de Armiñán: de l'ambivalence à la fusion narcissique. *Sociocriticism*, XV(2), pp. 139-158.
- Berzosa, A. (2014). *Homoherejías filmicas: cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Madrid, España: Brumaria.
- Besas, P. (1972, 1 de marzo). Mi querida señorita. *Variety*, p. 24.
- Besas, P. (1985). *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema under Fascism and Democracy*. Denver, United States: Arden Press.
- Bettelheim, B. (1974[1954]). *Heridas simbólicas. Los ritos de la pubertad y el macho envidioso*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Blecua, A. (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid, España: Editorial Castalia.
- Bomli, P. W. (1950). *La femme dans l'Espagne du siècle d'or*. La Haya, Países Bajos: Martinus Nijhoff.
- Borau, J. L. (1992). La pequeña de los 'Ca Gaos'. En J. Pérez Perucha (ed.), *Tiempos del cine español* (p. 51). San Sebastián, España: Ayuntamiento de San Sebastián.
- Borau, J. L. (febrero de 1993). En busca de la letra perdida. *Viridiana*, 4, pp. 7-15.
- Borau, J. L., Rubio, O. M., Liniers, M. de (2004). *Álbum familiar 1839-1939*. Madrid, España: Obra Social Caja Madrid.
- Borau, J. L. (2007). El papa y sus antípodas. En G. Torné (coord.), *El Museo del Prado y el arte contemporáneo: la influencia de los grandes maestros del pasado en el arte de vanguardia* (pp. 265-288). Barcelona, España: Galaxia Gutenberg; Círculo de lectores.
- Borau, J. L. (2009). Obertura. Nuestra señorita. En C. Tejeda, *El pulso del narrador: los contrapuntos de Jaime de Armiñán* (pp. 15-18). Madrid, España: Notorious.
- Bornstein, K. (1994). *Gender Outlaw: On men, women and the rest of us*. New York (United States), London (United Kingdom): Routledge.
- Borrás, J. A. (1972, 28 de abril). Lo dicen los lectores: Mi desmitificada señorita. *Nuevo Fotogramas*, p. 6.
- Bourget, J.-L., Ferrer, D. (2007). Hors d'oeuvre?. *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)*, 28, pp. 7-27.
- Bowser, E. (2007[1990]). Alcuni principi di restauro del film. En S. Venturini, *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi* (pp. 55-57). Pasian di Prato, Italia: Campanotto Editore.
- Branca, V. (1994). Michele Barbi e la nuova filologia. En M. Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori: da Dante al Manzoni* (pp. 5-19). Firenze, Italia: Le Lettere.
- Braudy, L. (1977). *The World in a Frame: What We See in Films*. New York, United States: Anchor Press/Doubleday.
- Bravo-Villasante, C. (1976[1955]). *La mujer vestida de hombre en el teatro español: (siglos XVI-XVII)*. Madrid, España: Sociedad General Española de Librería.
- Bretones (1972, 22 de febrero). Cine. Adela y Juan: dos personajes para José Luis López Vázquez en 'Mi querida señorita'. *Nuevo Diario*, p. 19.
- Brines Lorente, R. (1998). *Las películas de Antonio Ferrandis (un actor de alta fidelidad)*. Valencia, España: Fundació Municipal de Cine.
- Bruzzi, S. (1997). *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*. New York (United States), London (United Kingdom): Routledge.
- Buezo, C. (2003). Introducción. En J. de Armiñán y C. Buezo (ed.), *Eva sin manzana, La señorita, Mi querida señorita, El nido* (pp. 11-94). Madrid, España: Cátedra.
- Buezo, C. (2004). *Prácticas festivas en el teatro del siglo XVII*. Kassel, Deutschland: Edition Reichenberger.
- Buezo, C. (2009[2002]). Jaime de Armiñán y los medios de comunicación social como difusores de ideas reformistas. En C. Tejeda, *El pulso del narrador: los contrapuntos de Jaime de Armiñán* (pp. 165-192). Madrid, España: Notorious. Primera publicación en *Especulo*, 20. Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/arminan.html> (Consulta: 08 de abril 2016).
- Bugarin (1972, 14 de octubre). Jaime de Armiñán. Un fuera de serie. *Cine en 7 Días*, pp. 27-28.
- Butler, J. (2007[1990]). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

- Butler, J. (2002[1993]a). Críticamente subversiva. En R. Mérida (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer* (pp. 55-79). Barcelona, España: Icaria.
- Butler, J. (2002[1993]b). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires (Argentina), Barcelona (España), México (México): Paidós.
- Butler, J. (2006[2004]). *Deshacer el género*. Barcelona (España), Buenos Aires (Argentina), México (México): Paidós.
- Butler, J. (2009[1997]). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Cabral, M., Leimgruber, J. (2003). Un glosario en construcción. Recuperado de http://transexualia.org/wp-content/uploads/2015/03/Apoyo_glosario.pdf.
- Cabral, M. (2006). En estado de excepción: Intersexualidad e intervenciones sociomédicas. En C. F. Cáceres, G. Careaga, T. Frasca y M. Pecheny, *Sexualidad, estigma y derechos humanos. Desafíos para el acceso a la salud en América Latina* (pp. 69-90). Lima, Perú: Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- Cabral, M. (2009[2008]). No Saber –acerca de XXY. En M. Cabral (ed.), *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano* (pp. 105-109). Córdoba, Argentina: Anarrés Editorial.
- Cabrero Garrido, F. (1980). *Casto Fernández-Shaw*. Madrid, España: Comisión de Cultura, Servicio de Publicaciones, Colegio Oficial de Arquitectos.
- Cámara, S. (1971, 6 de marzo). La Capilla Sixtina: Fútbol femenino. *Triunfo*, p. 21.
- Campo Vidal, A. (2000). *Ventura Pons. La mirada libre*. Huesca, España: Festival de Cine de Huesca.
- Camps Linnell, J. (2012). Mónica Randall. En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán, I. Giroud y J. Bénard da Costa (dir.), J. E. Monterde (subdir.), y E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América* (vol. 7, pp. 205-206). Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores.
- Canals Botines, M. (2012). Enrique Ávila. En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán, I. Giroud y J. Bénard da Costa (dir.), J. E. Monterde (subdir.), y E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América* (vol. 1, p. 579). Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores.
- Canavaggio, J. (1979). Los disfrazados de mujer en la comedia. En *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII: Actas del segundo coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro español (G.E.S.T.E.)*, Toulouse, 16-17 de noviembre, 1978 (pp. 133-145). Toulouse, France: Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Toulouse-Le Mirail.
- Canosa, M. (1992, enero-abril). Immagini e materia. Questioni di restauro cinematografico. *Cinema & Cinema* 63, pp. 21-47.
- Canosa, M. (2001). Per una teoría del restauro cinematografico. En G. P. Brunetta, *Storia del Cinema Mondiale* (vol. V, pp. 1069-1118). Torino, Italia: Einaudi.
- Capilla, R. (1972a, 20 de febrero). Crítica. Mi querida señorita, en Coliseum. *Marca*.
- Capilla, R. (1972b, 2 de abril). Como es tradicional... *Marca*.
- Carandell, L. (1970, 28 de marzo). La censura, una "cosa fea". Coloquio con la Administración y la 'séptima industria'. *Triunfo*, pp. 11-13.
- Carbajo, L. (2009a). Jaime de Armiñán: 'Borau y yo somos dos viejos gruñones'. *Turia. Revista Cultural*, 89-90, pp. 234-237.
- Carbajo, L. (2009b). José Luis Borau: 'Mis películas son como una caja china, esconden muchos secretos'. *Turia. Revista Cultural*, 89-90, pp. 320-334.
- Carr, R. (1992[1982]). *España. 1808-1975*. Barcelona, España: Ariel.
- Carr, R., Fusi, J. P. (1979). *Spain: Dictatorship to Democracy*. London (United Kingdom), Boston (United States), Sydney (Australia): Allen and Unwin.
- Carreño, J. M. (1972, 3 de marzo). Mi querida señorita. *Nuevo Fotogramas*, p. 40.
- Carreño, J. M., Méndez-Leite, F. (1972, 3 de noviembre). Ocupadísimo, Jaime de Armiñán entre el cine y la televisión. *Nuevo Fotogramas*, pp. 16-17.
- Casetti, F. (2005[1993]). *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris, France: Armand Colin.
- Casetti, F., Di Chio, F. (2003[1990]). *Cómo analizar un film*. Barcelona (España), Buenos Aires (Argentina): Paidós.
- Castelo, S. (1972, 7 de marzo). El cine español al borde del colapso. *Abc*, pp. 113-119.
- Castiñeiras, M. A. (1998[1995]). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona, España: Ariel.
- Castro, A. (1974). *El cine español en el banquillo*. Valencia, España: Fernando Torres.
- Caviglioli, F. (1969, 9 de junio). Vie et mort d'un travesti. *Le Nouvel Observateur*, pp. 26-28.
- Cebollada, P. (1972, 19 de febrero). Excelente comedia española sobre un tema original. 'Mi querida señorita'. *Ya*, p. 42.
- Cervera, E. (2006). Firmado Mac. Carteles de cine de Macario Gómez. En E. Cervera y A. C. Iriarte (ed.), *Firmado Mac: carteles de cine de Macario Gómez: Sala de exposiciones de la Filmoteca Española: Palacio de Perales, octubre de 2006* (pp. 11-17). Madrid, España: Filmoteca Española.

- Cervera, E., Iriarte, A. C. (ed.) (2006). *Firmado Mac: carteles de cine de Macario Gómez: Sala de exposiciones de la Filmoteca Española: Palacio de Perales, octubre de 2006*. Madrid, España: Filmoteca Española.
- Cervera, E., Zarza, V. (ed.) (2017). *Firmado Jano: carteles de cine: sala de exposiciones de la Filmoteca Española: Palacio de Perales, Madrid, 14 de diciembre, 2017-18 de marzo, 2018*. Madrid, España: Filmoteca Española.
- Chase, C. (2005[1998]). Hermafroditas con actitud: cartografiando la emergencia del activismo político intersexual. En Grupo de Trabajo Queer, *El eje del mal es heterosexual* (pp. 87-108). Madrid, España: Traficantes de sueños.
- Cherchi Usai, P. (2000). *Silent Cinema. An Introduction*. London, United Kingdom: British Film Institute.
- Cherchi Usai, P. (2001). La cineteca di Babele. En G. P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale* (vol. V, pp. 965-1067). Torino, Italia: Einaudi.
- Cherchi Usai, P. (2007[1991]). Il film che avrebbe potuto essere, o l'analisi delle lacune considerata come una scienza esatta. En S. Venturini, *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi* (pp. 125-132). Pasion di Prato, Italia: Campanotto Editore.
- Cifra (1942, 13 de febrero). Demanda curiosa. *Abc*, p. 15.
- Ciudad Real, Área de Cultura (2008). *La historia del cine en sus programas de mano. Colección Simón Torres*. Ciudad Real, España: Diputación de Ciudad Real.
- Cobos, J. (1973, 8 de diciembre). Entrevista con José Luis Borau. *Cine en 7 días*, pp. 5-7.
- Cocteau, J. (1950[1926]). Le numéro Barbette. En J. Cocteau, *Œuvres complètes* (vol. IX, pp. 257-263). Genève, Suisse: Marguerat.
- Colapinto, J. (11 de diciembre de 1997). The True Story of John/Joan. *The Rolling Stone*, pp. 54-97.
- Colapinto, J. (2006[2000]). *As Nature Made Him. The Boy Who Was Raised as a Girl*. New York (United States), London (United Kingdom), Toronto (Canada), Sidney (Australia): Harper Perennial.
- Collado, R (1999). Cartelismo surrealista de Iván Zulueta. *AGR. Coleccionistas de cine* 1(2), pp. 48-67.
- Colón, A. (1972, 30 de diciembre). Enero – 1972 – Diciembre. El cine en Sevilla. *Abc Andalucía*.
- Colón, A. (1989, 25 de agosto). Domingo cine: Mi querida señorita. *Abc*, p. 77.
- Conchis, M. (1972, 28 de abril). Lo dicen los lectores: Mi desmitificada señorita. *Nuevo Fotogramas*, p. 6.
- Conferencia Episcopal Española, Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad (1959). *Normas de decencia cristiana*. Madrid, España: Secretariado del Episcopado Español.
- Connor, C. (1994). Teatralidad y resistencia: El debate sobre la mujer vestida de hombre. En J. Villegas (ed.), *Actas Irvine-92: [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas]*, (vol. 3, pp. 139-145). Irvine, Estados Unidos: Universidad de California.
- Contini, G. (1990[1986]). *Breviario di Ecdotica*. Torino, Italia: Giulio Einaudi Editore.
- Corral, R. del (1973, 17 de noviembre). José Luis Borau, guionista y productor de 'Mi querida señorita'. *Ya*.
- Cortés, J. M. G. (1997). *Irudi lausotua: trabestismoa eta identitatea artean: eskusteta, 1997ko ekainaren 12tik irailaren 6ra arte, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia / El rostro velado: travestismo e identidad en el arte: exposición, del 12 de junio al 6 de septiembre de 1997, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián*. San Sebastián, España: Diputación Foral de Guipuzcoa.
- Cosandey, R. (1985, septiembre-diciembre). Conservare, restaurare, mostrare. Pratiche di salvaguardia del cinema muto. Entrevista a Enno Patalas, direttore del Filmmuseum di Monaco (Germania Federale). *Comunicazione di massa*, 3, pp. 42-50.
- Cowell, R. (1954). *Roberta Cowell's Story: An Autobiography*. New York, United States: British Book Centre, Inc. Recuperado de <http://www.changelingaspects.com>.
- Cowell, R. (1955). *Comment je suis devenu(e) femme*. Paris, France: Librairie Plon.
- Cremer (1972, 10 de marzo). Crítica de espectáculos: Mi querida señorita. En el cine Pasaje. *Proa*.
- [Crespo, P.] (1972, 20 de febrero). 'Mi querida señorita', de Jaime de Armiñán. *Arriba*.
- Crespo, P. (1987). *Jaime de Armiñán: los amores marginales*. Huelva, España: Festival de Cine Iberoamericano.
- Crusells, M. (2007). Mi querida señorita. En J. M. Caparrós Lera, M. Crusells y R. de España, *Las grandes películas del cine español* (pp. 168-171). Madrid, España: Ediciones JC.
- Cuevas Puente, A. (1976). *Economía cinematográfica: la producción y el comercio de películas*. Madrid, España.
- Cuevas, E. (2001). Focalización en los relatos audiovisuales. *Trípodos*, 11, pp. 123-136.
- D'Lugo, M. (1997). *Guide to the Cinema of Spain*. Westport, United States: Greenwood Press.
- D. R. (1970, 9 de octubre). El dorado mundo de las 'majorettes'. En Barcelona funciona la primera escuela de España. *La Vanguardia Española*, p. 41.
- De Biasi, P.-M. (1998). Qu'est-ce qu'un brouillon? Le cas Flaubert: Essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse. En M. Contat y D. Ferrer, *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories* (pp. 31-60). Paris, France: CNRS Éditions.
- De Biasi, P.-M. (2000). *La génétique des textes*. Paris, France: Nathan.

- De Biasi, P.-M. (2011). *Génétique des textes*. Paris, France : CNRS éditions.
- De Diego, E. (1992). *El andrógino sexuado*. Madrid, España: Visor.
- De la Mora, M. (1954, 17 de octubre). El hombre que vivió como una mujer. Historia de la ‘bondadosa’ señorita Salvalette de Langes. *El Caso*, pp. 11-12.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, United States: Indiana University Press.
- Delcourt, M. (1970[1958]). *Hermafrodita*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Delgado, J.-F. (1996). *José Luis López, el actor indispensable*. Huelva, España: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.
- Deltell Escolar, L. (2011). José Jara: un apocalíptico en el cine, un refugiado en la universidad. *Área abierta*, 30. Recuperado de: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2011.n30.37837 (Consulta: 21/08/2017).
- Diamond, M., Sigmundson, K. (1997). Sex Reassignment at Birth. A Long Term Review and Clinical Implications. *Archives of Pediatrics and Adolescent Medicine* 151(3), pp. 298-304 Recuperado de <http://hawaii.edu/PCSS/biblio/articles/1961to1999/1997-sex-reassignment.html> (consulta: el 27 de septiembre de 2016).
- Diamond, M. (2010[1994]). Intersexuality. Recuperado de <http://www.hawaii.edu/PCSS/biblio/articles/2010to2014/2010-intersexuality.html>.
- Diamond, M., Beh, H. (2006): Variations of Sex Development Instead of Disorders of Sex Development. *Archives of Disease in Childhood*, 26. Recuperado de <http://www.hawaii.edu/PCSS/biblio/articles/2005to2009/2006-variations.html>.
- Díez Puertas, E. (2005). Jaime de Armiñán: la presencia de lo maravilloso en el hombre corriente y en la vida vulgar. En J. de Armiñán y E. Díez Puertas (ed.), *Antología de guiones* (pp. 13-59). Villafranca del Castillo, España: Universidad Camilo José Cela, Servicio de publicaciones.
- Díez Puertas, E. (2014). Introducción. La mirada masculina de lo femenino: un recorrido de género por el guión de televisión. En Díez Puertas, E. (ed.), *La televisión por escrito: antología de guiones* (pp. 7-33). Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Doane, M. A. (1991[1982]). Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator. En M. A. Doane, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory and Psychoanalysis* (pp. 17-32). New York, United States: Routledge.
- Donald (1972, 1 de abril). El cine: Las ratas como venganza de un muchacho y un cambio de sexo. *Abc. Blanco y Negro*, p. 76.
- Dornaletche, J. (2007). Definición y naturaleza del trailer cinematográfico. *Pensar la publicidad*, I(2), pp. 99-116.
- Dornaletche, J. (2009). El trailer cinematográfico: historia de un género publicitario en EE UU. *Pensar la publicidad*, III(1), pp. 163-180.
- Dreger, A. D. (2000[1998]). *Hermaphrodites and the Medical Invention of Sex*. Cambridge (United States), London (United Kingdom): Harvard University Press.
- Dreger, A. D. (1999[1998]). A history of intersex: from the age of gonads to the age of consent. En A. D. Dreger (ed.): *Intersex in the Age of Ethics* (pp. 5-23). Hagerstown, M.D., United States: University Publishig Group.
- Dreger, A. D., Chase, C., Sousa, A., Gruppuso, P. A., Frader, J. (2005). Changing the Nomenclature/Taxonomy for Intersex: A Scientific and Clinical Rationale. *Journal of Pediatric Endocrinology & Metabolism* 18, pp. 729-733.
- Dreger, A. D., Herndon, A. M. (2009). Progress and Politics in the Intersex Rights Movement: Feminist Theory in Action. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 15(2), pp. 199-224. doi: 10.1215/10642684-2008-134.
- Dufour, N. (2014, octubre-diciembre). Entrevista a Manolo Matji. *Actúa. Revista cultural de AISGE*, 41, pp. 42-43.
- Dumont, H. (2001[1993]). *Frank Borzage. Sarastro en Hollywood*. San Sebastián, Madrid (España): Festival Internacional de Cine de San Sebastián; Filmoteca Española.
- Durand, G. (1982[1979]). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, España: Taurus Ediciones.
- Dyer, R. [Cardin, A. (trad.), Fernández, L. (pról.)] (1982[1977]). *Cine y homosexualidad*. Barcelona, España: Laertes.
- E. de R. (1972, 9 de abril). ‘Mi querida señorita’. Un film de Jaime de Armiñán, por José Luis López Vázquez y Mónica Randall. *La Nueva España*.
- Ebershoff, D. (2015[2000]). *The Danish Girl*. London, United Kingdom: Weindenfeld & Nicolson.
- Edwards, G. (1996). Sexual Ambiguity in Jaime Armiñán's Mi querida señorita (1972). *Tesserae* 2, pp. 39-54.
- Eguizábal, R. (2007). *Teoría de la publicidad*. Madrid, España: Cátedra.
- Eguizábal, R. (2014). *El cartel en España*. Madrid, España: Cátedra.

- Elbe, L., Hoyer, N. (ed.) (2004[1933]). *Man into Woman: the first sex change, a portrait of Lili Elbe: the true and remarkable transformation of the painter Einar Wegener*. London, United Kingdom: Blue Boat Books.
- Elíade, M. (2008[1962]). Mefistófeles y el andrógino o el misterio de la totalidad. En M. Elíade, *Mefistófeles y el andrógino* (pp. 77-123). Barcelona, España: Kairós.
- Equipo Cartelera Turia (1974). *Cine español, cine de subgéneros*, Valencia, España: Fernando Torres.
- ESCAC [1997]. *El decàleg del cinema segons Borau*. Barcelona, España: Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya.
- Escudero, I., Silván, A., Palma, G. (1975, noviembre). Al habla con Borau. *Furtivos: cine popular no populista*. *Cinema 2002*, pp. 36-39.
- Eseverri Hualde, C. (1945). *Diccionario etimológico de helenismos españoles*. Burgos: Pampilonensia. Publicaciones del Seminario Diocesano de Pamplona.
- España, R. de (2007). *De La Mancha a la pantalla: aventuras cinematográficas del ingenioso hidalgo*. Barcelona, España: Publicación i edicions de la Universitat de Barcelona.
- Esteban Alenda, J. (1999). Historia de una relación. *AGR. Coleccionistas de cine* 1(2), pp. 68-69.
- Estrada López, L. (2012). *Indeterminacy and Gender-Sexual Dichotomy in Hispanic Cultural Productions from the Early Twentieth Century to the Present*. (Tesis doctoral). University of Connecticut, United States. AAI3520440. Recuperado de: <https://opencommons.uconn.edu/dissertations/AAI3520440>.
- Euroliber (1995). *El cine en sus mejores carteles*, Barcelona, España: Euroliber.
- Europa Press (2014, 4 de marzo). Mercury Films y Divisa Home Video acuerdan lanzar al mercado 300 grandes películas del cine español en Blu-ray y DVD. Recuperado de: <http://www.europapress.es/sociedad/noticia-mercury-films-divisa-home-video-acuerdan-lanzar-mercado-300-grandes-peliculas-cine-espanol-blu-ray-dvd-20140304155244.html>
- Fairbairn, N., Pimpinelli, M. A., Ross, T. (2016, abril). The Fiaf Moving Image Cataloguing Manual. Recuperado de: <https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Commission-And-PIP-Resources/CDC-resources/20160920%20Fiaf%20Manual-WEB.pdf> (consulta: 03 de septiembre de 2018).
- Falo (1972, abril). Cine: 'Mi querida señorita'. *Avanzada*, p. 35.
- Farassino, A. (2007[1982]). Un cinema corrotto. En S. Venturini, *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi* (pp. 64-72). Pasian di Prato, Italia: Campanotto Editore.
- Farias de Albuquerque, F., Jannelli, M. (1996[1994]). *Princesa*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Faulkner, S. (2013). *A History of Spanish Film. Cinema and Society 1910-2010*. London (United Kingdom), New Delhi (India), New York (United States), Sydney (Australia): Bloomsbury.
- Feenstra, P. (2011). *New Mythological Figures in Spanish Cinema: Dissident Bodies under Franco*, Amsterdam, Netherlands: Amsterdam University Press.
- Feinberg, L. (1993[1992]). *Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come*. New York, United States: World View Forum.
- Fernández, A. (1972, 9 de septiembre). Cine: 'Mi querida señorita'. *Abc Andalucía*, p. 50.
- Fernández Oliva, F. A. (1988). *José Luis López Vázquez, un cómico dramático*. Madrid, España: Difusión Cinematográfica Española.
- Ferrando Badía, J. (1987). La transición política. En VV AA, *Política y sociedad: estudios en homenaje a Francisco Murillo Ferrol* (v. 2, pp. 857-886). Madrid, España: Centro de Investigaciones Sociológicas, Centro de Estudios Constitucionales.
- Fidalgo Castellanos, J. (1972, 26 de marzo). Cine. 'Mi querida señorita'. *El Pensamiento Navarro*.
- Fierro, V. (1953, 12 de abril). Mujeres duelistas. Catalina de Erauso. La 'monja alférez' fue ascendida en el campo de batalla. *El Caso*.
- Fierro, V. (1953, 19 de abril). Mujeres duelistas. Madame D'Aubigny de Maupin. La marquesa de Nesle y la condesa de Polignac. *El Caso*.
- Fierro, V. (1954, 18 de abril). Mujeres en el banquillo. Juana de Arco. *El Caso*.
- Fierro, V. (1954, 25 de abril). Mujeres en el banquillo. Juana de Arco. *El Caso*, p. 11.
- Fierro, V. (1955, 13 de febrero). Mujeres 'gángsters'. El falso 'Harold Brown' y otras tres damas de tronío. *El Caso*, p. 10.
- Fluvià i Escorsa, A. de (2003). *El moviment gai a la clandestinitat del franquisme (1970-1975)*. Barcelona, España: Laertes.
- Foucault, M. (pres.) (2014[1978]). *Herculine Barbin, dite Alexina B., suivi de Un scandale au couvent d'Oscar Panizza*. Paris, France: Gallimard.
- Foucault, M. (2014[1980]). Le vrai sexe. En M. Foucault (ed.). *Herculine Barbin, dite Alexina B., suivi de Un scandale au couvent d'Oscar Panizza* (pp. 9-21). Paris, France: Gallimard.
- Fouz Hernández, S., Martínez Expósito, A. (2007). *Live Flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. New York, United States: IB Tauris & Co. Ltd.

- Freeburg, V. O. (1915). *Disguise Plots in Elizabethan Drama. A Study in Stage Tradition*. New York, United States: Columbia University Press.
- Freud, Sigmund (2010[1904]). *Psicopatología de la vida cotidiana*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Friess, S. (2014, 28 de febrero). Don't Applaud Jared Leto's Transgender 'Mammy'. *Time*. Recuperado de <http://time.com/10650/dont-applaud-jared-letos-transgender-mammy/>.
- Frutos, P. de (1991). *¿Con Ferrandis hemos topado!*. Peñíscola, España: Festival Internacional de Cinema de Comédia de Peñíscola.
- Frutos, F. J., Lloréns, A. (1998). *José Luis Dibildos: la huella de un productor*. Valladolid, España: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Galán, D. (1972, 26 de febrero). Adela Castro, una angustiosa historia de amor. *Triunfo*, pp. 48-49.
- Galán, D. (1974a, 23 de febrero). Cine popular sano. *Triunfo*, pp. 47-48.
- Galán, D. (1974b, 5 de octubre). Tocata y fuga de problemas españoles. *Triunfo*, p. 57.
- Galán, D. (1975, 4 de enero). El cine 'sexy' celtibérico. *Triunfo*, pp. 52-53.
- Galán, D. (1984, 21 de septiembre). Bibi Andersen afirma que hizo el filme creyendo interpretar una mujer y no un travestido. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1984/09/21/cultura/464565605_850215.html.
- Galán, D. (1990). *Jaime de Armiñán*. Huesca, España: Festival de Cine de Huesca.
- Garber, M. (1992). *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety*. New York (United States), London (United Kingdom): Routledge.
- García, Y. (2014, 5 de julio). 2016: ¿El fin del Blu-ray?. *Cinemanía*. Recuperado de: <http://cinemania.elmundo.es/noticias/2016-el-fin-del-blu-ray/>.
- García Berlanga, L. (1992). Homenaje a Lola Gaos. En J. Pérez Perucha (ed.), *Tiempos del cine español* (p. 49). San Sebastián, España: Ayuntamiento de San Sebastián.
- García Dauder, S., Romero Bachiller, C. (2010). Las políticas de los nombres. La controversia DSD versus intersexualidad. Comunicación en VIII Congreso Iberoamericano de Ciência, Tecnologia e Gênero. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/267775874_Las_politicas_de_los_nombres_La_controversia_a_DSD_versus_intersexualidad (Consulta: 27 de septiembre de 2016)
- García Escudero, J. M. (1978). *La primera apertura: diario de un director general*. Barcelona, España: Planeta.
- García Fernández, E. C. (ed.) (2011). *Historia del cine*. Madrid, España: Fragua.
- García Ferrer, J. M., Martí Rom, J. M. (2007). *Julieta Serrano*. Barcelona, España: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- García-Merás, L. (2007). El cine de la disidencia. La producción militantes antifranquista (1967-1981). *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. Granada, España: UNIA/Arteleku/Macba.
- García-Rayó, A. (ed.) (2006). *Carteles para una noche sin cine*. San Sebastián de los Reyes, España: El Gran Caíd.
- García-Rayó, A. (2008). Descanso: visite nuestro bar. *AGR. Coleccionistas de cine*, 37, pp. 50-73 y 94-119.
- García Rodríguez, J. (2008). *El celuloide rosa: un paseo por la historia del cine de la mano de personajes homosexuales*. Barcelona, España: La Tempestad.
- Gaudreault, A. (1985, septiembre-diciembre). Lo storico del cinema di fronte alle cineteche. *Comunicazione di massa*, 3, pp. 8-12.
- Gaudreault, A., Jost, F. (1995[1990]). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Genette, G. (1992[1982]). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, France: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris, France: Éditions du Seuil.
- Gilbert, S. (1980). Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature. *Critical Inquiry*, 2, pp. 391-417.
- Giménez-Rico, A. (1998). Mi querida señorita (Jaime de Armiñán, 1971). En J. Cobos, *Clásicos e modernos do cinema español = Clásicos y modernos del cine español* (pp. 230-232). Madrid, España: Comisaría General de España en Expo Lisboa '98.
- Ginibre, J.-L. (2005). *Ladies or Gentlemen: A Pictorial History of Male Cross-Dressing in the Movies*. New York, United States: Filipacchi Publishing.
- Gómez Mesa, L. (1978). *La literatura española en el cine nacional. 1907-1977 (Documentación y crítica)*. Madrid, España: Filmoteca Nacional de España.
- Gómez, C. (2000). Aventuras y desventuras de Vicente Aranda con los productores de este país. En J. Cánovas, *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda* (pp. 49-76). Murcia, España: Primavera Cinematográfica de Lorca. Universidad de Murcia.

- Gómez, C. (2012). Julieta Serrano. En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán, I. Giroud y J. Bénard da Costa (dir.), J. E. Monterde (subdir.), y E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América* (vol. VIII, pp. 11-12). Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores.
- Gómez Bermúdez de Castro, R. (2012). Chus Lampreave. En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán, I. Giroud y J. Bénard da Costa (dir.), J. E. Monterde (subdir.), y E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América* (vol. V, pp. 25-26). Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores.
- González Ballesteros, T. (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: con especial referencia al período 1936-1970*. Madrid, España: Editorial de la Universidad Complutense.
- Gorostiza López, J. (1998). Chus Lampreave. En J. L. Borau (ed.), *Diccionario del cine español* (p. 493). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Gracia, F. (1976, 2 de noviembre). Muere por querer ser mujer. *Diario 16*, contraportada.
- Gregori, A. (2009a). Entrevista a Jaime de Armiñán. En A. Gregori, *El cine español según sus directores* (pp. 351-361). Madrid, España: Cátedra.
- Gregori, A. (2009b). Entrevista a José Luis Borau. En A. Gregori, *El cine español según sus directores* (pp. 440-460). Madrid, España: Cátedra.
- Gregori, A. (2009c). Entrevista a Roberto Bodegas. En A. Gregori, *El cine español según sus directores* (pp. 440-460). Madrid, España: Cátedra.
- Gregori Flor, N. (2006, enero-febrero). *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 1(1), pp. 103-124.
- Gregori Flor, N. (2013). Utopías dicotómicas sobre los cuerpos sexuados. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 189(763), a071, doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.763n5008>
- Gregori Flor, N. (2016). De lo soñado a lo posible: las nuevas voces de la intersexualidad. En S. Brigidí (ed.), *Cultura, salud, cine y televisión. Recursos audiovisuales en Ciencias de la Salud y Sociales* (pp. 59-100). Tarragona, España: Universidad Rovira i Virgili.
- Grésillon, A. (1994). *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris, France: Presses Universitaires de France.
- Guarner, J. L., Besas, P. (1985). *El inquietante cine de Vicente Aranda*. Madrid, España: Imagfic.
- Guasch, O., Mas, J. (2014). La construcción médico-social de la transexualidad en España (1970-2014). *Gazeta de Antropologia*, 30(3), art. 6. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/33813>.
- Gubern, R. (1974). Prólogo. En Cartelera Turia, *Cine español, cine de subgéneros* (pp. 9-16). Valencia, España: Fernando Torres.
- Gubern, R., Font, D. (1976[1975]). *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica*. Barcelona, España: Euros.
- Gubern, R. (1981). *Régimen jurídico y función política de la censura cinematográfica bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, España: Ediciones Península.
- Gubern, R. (2008). Laudatio de José Luis Borau. En H. J. Rodríguez, *Un extraño entre nosotros. Las aventuras y utopías de José Luis Borau* (pp. 11-14). Madrid, España: Notorious Ediciones.
- Guel-ner (1972, 26 de marzo). El Cine. Estreno hoy: 'Mi querida señorita'. *Arriba España*.
- Gutiérrez Albilla, J. D. (2015). Reframing My Dearest Señorita (1971): Queer embodiment and subjectivity through the poetics of cinema. *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, 12(1), pp. 27-42. doi: [10.1386/slac.12.1.27_1](http://dx.doi.org/10.1386/slac.12.1.27_1)
- Gutiérrez Usillos, A. (2017). Trans. Diversidad de identidades y roles de género. Segunda parte. En A. Gutiérrez Usillos (coord.), *Trans. Diversidad de identidades y roles de género. Museo de América, 22 de junio-24 de septiembre de 2017* (pp. 225-438). Madrid, España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Halberstam, J. (2008[1998]). *Masculinidad femenina*. Barcelona, Madrid (España): Egales.
- Halberstam, J. (2004). La mirada transgenérica. *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 10, pp. 49-69. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205476/284657>.
- Haskell, M. (1974[1973]). *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. New York, Chicago, San Francisco (United States): Holt, Rinehart and Winston.
- Hausman, B. L. (2006[1995]). Body, Technology, and Gender in Transsexual Autobiographies. En S. Stryker y S. Whittle, *The Transgender Studies Reader* (pp. 335-361). New York (United States), London (United Kingdom): Routledge.
- Havelock Ellis, H. (1915[1897]). *Studies in the Psychology of Sex. Volume II. Sexual Inversión*. Philadelphia, United States: F. A. Davis Company, Publishers.
- Hediger, V. (2003). A Cinema of Memory in the Future Tense: Godard, Trailers, and Godard Trailers. En J. Williams, M. Temple y M. Witt (ed.), *Forever Godard: the Work of Jean-Luc Godard, 1950 to the Present* (pp. 144-159). London, United Kingdom: Black Dog Publishing.

- Heredero, C. F. (1989). *Iván Zulueta: la vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares, España: Festival de cine de Alcalá de Henares.
- Heredero, C. F. (1989[1980]). José Luis Borau: la belleza y la racionalidad de un clásico. En E. Sáez (ed.), *José Luis Borau* (pp. 17-20). Málaga, España: Semanautor.
- Heredero, C. F. (1990). *José Luis Borau: teoría y práctica de un cineasta*. Madrid, España: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.
- Heredero, C. F. (1992). Iván Zulueta: la mirada poliédrica. En J. Pérez Perucha (ed.), *Tiempos del cine español* (pp. 22-31). San Sebastián, España: Ayuntamiento de San Sebastián.
- Heredero, C. F. (2009). Un horizonte de luz. *Turia. Revista Cultural*, 89-90, pp. 169-179.
- Heredero, C. F. (2012). José Luis Borau. En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán, I. Giroud y J. Bénard da Costa (dir.), J. E. Monterde (subdir.), y E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América* (vol. II, pp. 16-23). Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores.
- Heredero García, R. (2000). *La censura del guión en España: peticiones de permisos de rodaje para producciones extranjeras entre 1968 y 1973*. Valencia, España: Ediciones de la Filmoteca.
- Hermoso, B. (1997, 7 de diciembre). 1977-1997: dos décadas de cine sin tijeras. *El Mundo*, p. 59.
- Hernández, M. (1976). *El aparato cinematográfico español*. Madrid, España: Akal.
- Hernández, M., Revuelta, M. (1976). *Treinta años de cine al alcance de todos los españoles*. Bilbao, España: Zero.
- Hernández Les, J. (1986). *El cine de Elías Querejeta: un productor singular*. Bilbao, España: Mensajero.
- Hernández Ruiz, J., Pérez Rubio, P. (1998). *Yo filmo que... Antonio Artero en las cenizas de la representación*. Zaragoza, España: Ayuntamiento, Servicio de Cultura.
- Hernández Ruiz, J., Pérez Rubio, P. (2004). *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Herrera Navarro, J. (2005). *El cine en su historia: manual de recursos bibliográficos e Internet*. Madrid, España: Arco/Libros.
- Herreros, E. (1994). *Dos Oscar españoles y quince nominaciones*. Las Rozas, España: Kodak.
- Hidalgo, M. (2012). Jaime de Armiñán. En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán, I. Giroud y J. Bénard da Costa (dir.), J. E. Monterde (subdir.), y E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América* (vol. I, pp. 468-471). Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores.
- Hirschfeld, M. (2006[1910]). Selections from The Transvestites. The Erotic Drive to Cross-Dress. En S. Stryker y S. Whittle (ed.), *The Transgender Studies Reader* (pp. 28-38). New York (United States), London (United Kingdom): Routledge.
- Hontanilla, A. (2006). Hermafroditismo y anomalía cultural en Mi querida señorita. *Letras Hispánicas, Revista de literatura y cultura*, 3(1), pp. 113-122, http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol3-1/contentParagraph0/content_files/file9/senorita.pdf.
- Hopewell, J. (1989[1986]). *El cine español después de Franco, 1973-1988*. Madrid, España: El Arquero.
- Horak, L. (2016). *Girls Will Be Boys. Cross-Dressed Women, Lesbians, and American Cinema, 1908-1934*. New Brunswick (Canada), New Jersey (United States), London (United Kingdom): Rutgers University Press.
- Huerta Floriano, M. Á., Pérez Morán, E. (2012). 'El 'cine de barrio' tardofranquista: reflejo de una sociedad. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Hueso, Á. L. (1997). Mi querida señorita 1971. En J. Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español: 1906-1995: flor en la sombra* (pp. 689-691). Madrid, España: Cátedra; Filmoteca Española.
- Hugues, I. A., Houk, C., Ahmed, S. F., Lee, P. A., LWPEs1/ESPE2 Consensus Group. (2006). Consensus statement on management of intersex disorders. *Archives of Disease in Childhood* 14(15), pp. 554-563.
- Hurtado, J. A. (1998a), Jaime de Armiñán. En J. L. Borau (ed.), *Diccionario del cine español* (pp. 84-85). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Hurtado, J. A. (1998b). Mi querida señorita. En J. L. Borau (ed.), *Diccionario del cine español* (pp. 578-579). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Iglesias, R. (1972, 29 de abril). Cartas al director: 'Mi querida señorita'. *Abc. Blanco y Negro*, p. 4.
- Interino (1970, 1 de noviembre). París: Una historia de la emigración en 1970. Se rueda una película española en las calles de la capital. *La Vanguardia Española*, p. 21.
- J. I. R. (1974, 15 de diciembre). Éxito de un ciclo de cine español en Washington. *Abc*, p. 94.
- Jordán (1972a, 23 de enero). El cine y su mundillo: Premios de interpretación. *Las Provincias*.
- Jordán (1972b, 28 de enero). Premios de interpretación. *El Diario Vasco*.
- Jordán (1972c, 13 de febrero). Después de los premios. *El Diario Vasco*.
- Jordán (1972d, 29 de febrero). El cine y su mundillo: No puede ser el canto del cisne. *Las Provincias*.
- Jordán (1972e, 1 de marzo). No puede ser el canto del cisne. *El Diario Vasco*, p. 23.

- Jordán (1972f, 12 de marzo). Al margen de estas preocupaciones... *La Voz de Asturias*.
- Jordán (1972g, 12 de marzo). Crónica de cine: Dos interpretaciones excepcionales. *Diario de Navarra*.
- Jordán (1972h, 18 de marzo). ¡Qué cine este! *Cine en 7 Días*, p. 32.
- Jordán (1972i, 24 de marzo). Vedetissimo. *Heraldo de Aragón*.
- Jordán (1972j, 5 de abril). *Heraldo de Aragón*.
- Jordán (1973, 12 de enero). Tiempo 'de balance'. *La Vanguardia Española*, p. 46.
- Jordán (1973, 13 de julio). El cine español viajó a la U.R.S.S. *La Vanguardia Española*, p. 49.
- Jorgensen, C. (1967). *Christine Jorgensen: A Personal Autobiography*. New York, United States: P. S. Eriksson.
- Jorgensen, C. (1968). *Christine Jorgensen: a personal autobiography*. Toronto, Canada: Bantan Books.
- Jost, F. (1987). *L'Oeil-caméra: entre film et roman*. Lyon, France: Presses Universitaires.
- Juama (1972, 10 de marzo). Pasaje: 'Mi querida señorita'. *El Diario de León*.
- Juliá, S. (2003). Política y sociedad durante el régimen de Franco. En M. Gutiérrez Navas y J. Rivera Menéndez (eds.), *Sociedad y política almeriense durante el régimen de Franco. Actas de las jornadas celebradas en la UNED los días 8 al 12 de abril de 2002* (pp. 11-31). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Jung, C. G. (2005[1941]). Contribution à la psychologie de l'archétype de l'enfant. En C. G. Jung y C. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie* (pp. 119-163). Barcelone, Espagne: Payot.
- Jurado, F. (pres.) (2006). *Programa de mano y cine español*. Langreo, España: Sala Oscura, Tertulia Cinematográfica.
- Kendall, S. (1971, 31 de julio). Toda una mujer. López Vázquez, dirigido por Armiñán. *Cine en 7 Días*.
- Kernan, L. (2004). *Coming Attractions. Reading American Movie Trailers*. Austin, United States: University of Texas Press.
- Kinder, M. (1983). The Children of Franco in the New Spanish Cinema. *Quarterly Review of Film Studies*, 8(2), pp. 57-76.
- Kinder, M. (1989[1986-87]). Jose Luis Borau on the line of the national/international interface in the post-Franco cinema. En E. Sáez (ed.), *José Luis Borau* (pp. 20-23). Málaga, España: Semanautor.
- Kinder, M. (1993). *Blood cinema: the reconstruction of national identity in Spain*. Berkeley, United States: University of California.
- Kinder, M. (ed.) (1997). *Refiguring Spain: cinema, media, representation*. Durham, United States: Duke University.
- Kinder, M. (1999). Sex Change and Cultural Transformation in Aranda and Abril's *Cambio de sexo* (1977). En P. W. Evans (ed.), *Spanish cinema: the auteurist tradition* (pp. 128-146). Oxford, New York: Oxford University Press.
- Kott, J. (1969[1961]). Amarga Arcadia. En J. Kott, *Apuntes sobre Shakespeare* (pp. 281-347). Barcelona, España: Seix Barral.
- Kovács, K. (1989). Ficha Mi querida señorita. En E. Sáez (ed.), *José Luis Borau* (p. X). Málaga, España: Semanautor.
- Kovács, K. S. (1989[1980]). Entrevista a Borau. En E. Sáez, *José Luis Borau* (pp. 42-44). Málaga, España: Semanautor.
- Kovacsics, V. (2009). Mi querida señorita. En A. Salvador, *Español de cine: lo que hay que ver: más de 250 películas imprescindibles de España e Hispanoamérica desde el inicio del sonoro hasta hoy, rodadas en español* (p. 103). Barcelona, España: Blume, 2009.
- Koyama, E. (2003[2001]). The Transfeminist Manifesto. En R. Dicker y A. Piepmeyer (eds.), *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the Twenty-First Century* (pp. 244-262). Lebanon, United States: Northeastern University Press.
- Krafft-Ebing, R. von (2012[1894]). *Psychopatia Sexualis. With Special Reference to Contrary Sexual Instinct; A Medico-Legal Study*. Philadelphia (United States), London (United Kingdom): The F. A. Davis Company Publishers, E. J. Rebman. Recuperado de www.forgottenbooks.org.
- Kuhn, A. (1985). Sexual disguise and cinema. En A. Kuhn, *The Power of the Image* (pp. 48-73). London (United Kingdom), Boston (United States), Melbourne (Australia), Henley: Routledge and Kegan Paul.
- L. C. (1972, 1 de marzo). Crítica. *Sur*.
- L. G. (1972, 12 de marzo). Nuevas películas. Capitol: 'Mi querida señorita'. *Alerta*.
- Lacan, J. (2013[1966]). La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. En *Escritos I* (vol. 1, pp. 461-503). Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Lara, F. (1970, 26 de diciembre). Sólo para españoles. La crisis de nunca acabar. *Triunfo*, pp. 52-54.
- Lara, F. (1975, 1 de marzo). La estética del 'desplume'. *Triunfo*, p. 60.
- Lara, F., Galán, D. (1970, 12 de diciembre). José Luis López Vázquez, algo más que un actor. *Triunfo*, pp. 27-31.
- Lara, F., Galán, D. (1972, 18 de marzo). Jaime de Armiñán. Tristeza, pero no de amor. *Triunfo*, pp. 24-25.

- Lara, F., Galán, D. (1975, 5 de julio). José Luis Borau. Desde abajo de la pirámide. *Triunfo*, pp. 42-43.
- Lee, P. A., Houk, C. P., Faisal Ahmed, S., Hugues, I. A. (2006). Consensus Statement on Management of Intersex Disorders. *Pediatrics*, 118, pp. 488-500.
- León, R. M. (1972, 6 de mayo). Cartas al director: El cine español. *Abc. Blanco y Negro*, p. 3.
- Letraset Española (1973). *Letraset*. Madrid: s.n.
- Lezcano, R. (1972, 29 de diciembre). Lo dicen los lectores: No al periodista López Vázquez. *Nuevo Fotogramas*, p. 6.
- Libis, J. (2001[1980]). *El mito del andrógino*. Madrid, España: Siruela.
- Llopis, B. (2003). *Programas troquelados españoles de cine, 1913-2000*. Zaragoza, España: A. Hernández Ibáñez.
- Llopis, B., Carmona, L. M. (2009). *La censura franquista en el cine de papel: un apasionante recorrido por los carteles, fotos, postales y programas de mano, prohibidos en la España de Franco*. San Sebastián de los Reyes, España: Cacitel.
- Llopis, B. (2013). *La censura franquista en el cartel de cine*. Madrid, España: Notorious.
- Lloréns, A., Uris, P. (2001). *Miles de metros: a propósito de Pablo Núñez*. Huesca, Valencia (España): Festival de Cine de Huesca; Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.
- Lluch-Prats, J. (2009). Las variantes de autor en el proceso genético y editorial del texto literario contemporáneo. *Lapurdum*, 13, pp. 233-244. doi: [10.4000/lapurdum.20102](https://doi.org/10.4000/lapurdum.20102).
- Lois, E. (2014). La Crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método. *Creneida: Anuario de literaturas hispánicas*, 2: 57-78. Recuperado de: <http://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/creneida/article/view/3528/3416>.
- Lois, G. (1967, abril). Portada. *Esquire*. Recuperada de <https://www.moma.org/collection/works/114806?locale=es>.
- López Izquierdo F. (1963). Individualización del anuncio. *Idea. Al servicio de las relaciones públicas de Publicidad Gisbert*, 10, s. p.
- López García, V. (1972). *Chequeo al cine español*, Madrid: s. n.
- López Sancho, L. (1972, 22 de febrero). Asunto escabroso visto con humor: 'Mi querida señorita'. *Abc*, pp. 74-75.
- López Vázquez, J. L. (1972, 8 de diciembre). El Festival de Chicago. *Nuevo Fotogramas*, pp. 8-10.
- López Zamora, P. (2006). Capacidad limitada de la mujer casada en el derecho histórico español. *Kinesis*, 3. Recuperado de: <http://webs.ucm.es/info/kinesis/mujer%20casada.htm>.
- Lorén, A. (1972, 29 de febrero). El 'diferente' cine español. *Aragón Exprés*, pp. 13-14.
- Lorente, L. (2010). *¿Para qué te cuento? Biografía autorizada de José Luis López Vázquez*. Tres Cantos, España: Foca.
- Losada, G. (1972, 11 de marzo). Lope de Vega: 'Mi querida señorita' de Jaime de Armiñán. *Diario Regional*.
- Luengo Arias, A. (1987). *Catálogo Héroes de folletos de cine: primer catálogo de propaganda de cine editado en España*. Valencia, España: Héroes.
- Luqui, J., Hoyos, I. de los, López Baños, Antonio P., Barsa, M. (1987). *30 años de diseño gráfico en el cine español*. Móstoles, España: Erisa.
- M. A. (1972, 10 de febrero). "Siempre te lo pagan..." López Vázquez y sus resignaciones. *Arriba*.
- M. L. (1972a, 19 de febrero). 'Mi querida señorita', una película española de calidad. *Heraldo de Aragón*, p. 3.
- M. L. (1972b, 20 de febrero). 'Mi querida señorita', un nuevo cine español. *El Diario Vasco*.
- M. L. (1972c, 29 de febrero). 'Mi querida señorita', una muestra del nuevo cine español. *La Vanguardia Española*, p. 60.
- Mallo, A. (1978, 20 de septiembre). Jaime de Armiñán: "Mi película no entró en concurso, tal vez porque llegó tarde". *La Voz de España*.
- Manfredi, A. (1993). *El último papel: conversaciones con Antonio Ferrandis*. Huelva, España: XIX Festival de Cine Iberoamericano, Servicio de Publicaciones.
- Manresa, L. (2006). *La mirada libre*. Barcelona, España: Institut Català de les Indústries Culturals, Pòrtic.
- Manrique, D. A. (1984, enero). El encanto del tráiler. *Video Actualidad*, p. 15.
- Maqua Lara, J. (1998). Lola Gaos. En J. L. Borau, *Diccionario del cine español* (p 389-390). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Marañón, G. (1929). *Los estados intersexuales en la especie humana*. Madrid, España: s. n.
- Marañón, G. (1930). *La evolución de la sexualidad y los estados intersexuales*. Madrid, España: Javier Morata.
- Marañón, G. (2008[1940]). *Amiel; Don Juan* (pp. 333-364). Pozuelo de Alarcón, España: Espasa Calpe.
- Marías, J. (1970). *Antropología metafísica: la estructura empírica de la vida humana*, Madrid, España: Revista de Occidente.

- Marías, J. (1972, 19 de marzo). Un acierto. *Gaceta Ilustrada*, p. 19.
- Marías, M. (1989[1984]). Borau en la frontera. En E. Sáez, *José Luis Borau* (pp. 24-26). Málaga, España: Semanautor.
- Marías, M. (1985). Borau en la frontera. En 1ª Semana de Cine Español, Murcia, 1984, *Cine Español 1975-1984* (pp. 103-109). Murcia, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Marías, M. (2009). José Luis Borau y el 'sueño americano'. *Turia. Revista Cultural*, 89-90, pp. 180-185.
- Marquerié, A. (1945, 30 de octubre). Otros tres 'Tenorios': el del Alcalá, el de Lara y el de Ana Mariscal. *Abc*, p. 25.
- Marquesán Modrego, A. (2009). La restauración de Furtivos. *Turia. Revista Cultural*, 89-90, pp. 268-275.
- Martialay, F. (1972, 25 de febrero). 'Mi querida señorita', de Jaime de Armiñán. *El Alcázar*.
- Martín Gaité, C. (1992[1987]). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Martínez, M. R., Marías, M. (1975, julio-agosto). Entrevista: José Luis Borau. *Dirigido por...*, pp. 34-40.
- Martínez de Mingo, L. (1997). *José Luis Borau*. Madrid, España: Fundamentos.
- Martínez Expósito, A. (2004). *Escrituras torcidas: ensayos de crítica 'queer'*. Barcelona, España: Laertes.
- Martínez Tomás, A. (1972, 24 de septiembre). Coliseum. 'Mi querida señorita'. *La Vanguardia Española*, p. 54.
- Martínez Torres, A. (2002). Mi personal Arrebato. En I. Zulueta, *Arrebato* (pp. 7-21). Madrid, España: Ocho y medio.
- Martino, M., Harriett (1977). *Emergence: a transsexual autobiography*. New York, United States: Crown Publishers.
- Mayor Lizarbe, M. (1972, 11 de marzo). Victoria Eugenia: 'Mi querida señorita', de Jaime Armiñán. *Unidad*.
- Mazzanti, N., Farinelli, G. L. (1994). *Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico*. Bologna, Italia: Grafis Edizioni.
- Mazzanti, N., Farinelli, G. L. (2001). Il restauro: método e técnica. En G. P. Brunetta, *Storia del Cinema Mondiale* (vol. V, pp. 1119-1174). Torino, Italia: Einaudi.
- McKendrick, M. (1974). *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*. London, United Kingdom: Cambridge University Press.
- Meedt, F. (1954, 30 de mayo). El caballero D'Eon fue un extraordinario espía del siglo XVIII. *El Caso*, p. 13.
- Melero Salvador, A. (2004). New Sexual Politics in the Cinema of the Transition to Democracy: De la Iglesia's El Diputado (1978). En S. Marsh y P. Nair, *Gender and Spanish Cinema* (pp. 87-102). Oxford, New York: Berg.
- Melero Salvador, A. (2010). *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid, España: Notorious.
- Melero Salvador, A. (2015). Transgresión y testimonio en el cine español sobre transexualidad. En J. L. Peralta y R. M. Mérida Jiménez (ed.), *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España* (pp. 133-146). Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- Melero Salvador, A. (2017). Cine y transgénero en los primeros años de nuestra democracia. En A. Gutiérrez Usillos, *Trans*: Diversidad de identidades y roles de género* (pp. 150-155). Madrid, España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- Mellen, J. (1977). *Big Bad Wolves. Masculinity in the American Film*. New York, United States: Pantheon.
- Mena, J. L. (1984, mayo). El retorno de los programas de mano. *Pantalla 3 Video*, pp. 26-29.
- Mena, J. L. (1985). *Las 1000 mejores películas en vídeo*. Madrid, España: Staff-3.
- Menayo, D. (2013, 16 de abril). Las pioneras, las folclóricas y las finolis. *Marca*. Recuperado de: http://www.marca.com/reportajes/2013/04/serial_futbol_femenino/2013/04/16/seccion_01/1366105537.html
- Méndez-Leite, F. (1972, 25 de agosto). En T.V.E. López Vázquez en La Cabina. *Nuevo Fotogramas*, p. 26.
- Mendicutti, E. (1982). *Una mala noche la tiene cualquiera*. Zaragoza, España: UNALI.
- Mérida, R. M. (2016). *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona, España: Edicions Bellaterra.
- Merino Álvarez, R. (1991). Vértigo. De entre los muertos [guion cinematográfico]. *Viridiana* 1, pp. 7-18.
- Meyerowitz, J. (2004[2002]). *How Sex Changed: A History of Transsexuality in the United States*. Cambridge (United States); London (United Kingdom): Harvard University Press.
- Micciché, L. (2002). *Filmologia e filologia. Studi sul cinema italiano*. Venezia, Italia: Marsilio Editori.
- Michelena Usatorre, I. (2016). *Carteles de cine. 100 diseñadores españoles*. Bilbao, España: Art & Films Ediciones.
- Millán, J. A. (2007). *Breaking the code: películas que burlaron la censura = daring films that mocked the repression in Spain*. Valladolid, España: Consejería de Cultura y Turismo.

- Miller, J. R. (2012). *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation in Film* (Tesis doctoral). Texas A&M University, United States. Recuperado de <http://hdl.handle.net/1969.1/ETD-TAMU-2012-08-11672>.
- Mira Nouselles, A. (2002[1999]). *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*. Barcelona, España: Ediciones de la Tempestad.
- Mira Nouselles, A. (2006). El significante inexistente. Cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español. *Archivos de la filmoteca*, 54, pp. 70-95.
- Mira Nouselles, A. (2007[2004]). *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona, Madrid (España): Egales.
- Mira Nouselles, A. (2008). *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona, Madrid (España): Egales.
- Monleón, J. (1976, 2 de octubre). “Al fin, ‘La Bernarda’, de Ángel Facio.” *Triunfo*, pp. 57-58.
- Montañés, J. B., Izeddin, D. (2012, 23 de abril). Mi querida señorita o la costilla de Eva. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/04/23/cultura/1335182148.html>.
- Monterde, J. E. (1993). *Veinte años de cine español: un cine bajo la paradoja*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Monterde, J. E. (1998). Mónica Randall. En J. L. Borau (ed.), *Diccionario del cine español* (p. 732). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Montero, R. (1972, 22 de marzo). Jaime de Armiñán: La TV me ha dado más dinero que el cine. *Garbo*, pp. 67.
- Montero, R. (1976, 14 de febrero). El personal se explica. Lola Gaos, treinta años de decir no. *Hermano Lobo*.
- Montero, L. (1984, febrero). Hispavideo abrió el fuego. *Pantalla 3 Video*, pp. 119-120.
- Morodo, R. (1984). *La transición política*. Madrid, España: Tecnos.
- Morodo, R. (1993[1984]). *La transición política*. Madrid, España: Tecnos.
- Morris, J. (1976[1974]). *El enigma*. Barcelona, España: Ediciones Grijalbo.
- Mosqueda Orellana, J. (2012). Restauración en 4K y opciones de conservación de Mi querida señorita. En A. del Amo y J. Fernández, *XII Seminario/Taller de archivos filmicos. Conservación audiovisual en el inicio de la era digital = XIII Mintegia/ Film fitxategien tailerra. Ikus-entzunezko kontserbazioa aro digitalaren hastapenetan* (pp. 82-91). San Sebastián, España: Euskadiko Filmategia = Filmoteca Vasca.
- Mulvey, L. (1988[1975]). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, España; Minneapolis, United States: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Fundación Instituto Shakespeare/ Instituto de Cine y RTV, Department of Spanish & Portuguese, University of Minnesota.
- Mulvey, L. (2009[1975]). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (pp. 14-27). Palgrave MacMillan.
- Mulvey, L. (2009[1981]). Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). En L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Palgrave MacMillan.
- Murgiondo, P. (1992). Nuestra Lola. En J. Pérez Perucha (ed.), *Tiempos del cine español* (pp. 44-48). Ayuntamiento de San Sebastián.
- Musser, C J. (1986). *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. (Tesis doctoral). New York University. Ann Arbor, United States.
- Mutiloa, H. (2009). José María Prado: ‘Borau es nuestro gran aliado’. *Turia. Revista Cultural*, 89-90, pp. 292-295.
- Nabal, E. (2015). Boquitas sin pintar: lo trans en el cine español y argentino. En P. Peinado, *Universo Trans. Análisis pluridisciplinar sobre transexualidad y transgénero* (pp. 119-146). Madrid, España: Transexualia; Ayuntamiento de Madrid.
- Newton, E. (1979[1972]). *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago (United States), London (United Kingdom): The University of Chicago Press.
- Núñez, M. (1995). Feminidad y mascarada. *Arte, individuo y sociedad*, 7, pp. 53-60.
- Olano (1972, 10 de junio). José Luis López Vázquez. *Cine en 7 días*, pp. 6-10.
- Oliván Plazaola, M. (2000). Patrimonio cultural, películas cinematográficas y depósito legal. *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, 60, pp. 45-56.
- Organización Mundial de la Salud (OMS) (6 de agosto de 2018). Clasificación Internacional de Enfermedades 11ª edición (CIE-11). Recuperado de <https://icd.who.int/browse11/l-m/en>.
- Ortiz, A, Medina, P. (coord.), *Pausas de papel. Carteles de cine de Iván Zulueta*. Valencia, España: Ediciones de la Filmoteca.
- Otaño, A. (1972, 17 de noviembre). Jaime de Armiñán: “Tengo productor para mis dos próximos guiones”. *Nuevo Diario*.
- P. C. (1982, 18 de septiembre). Juicio crítico. *Abc*. Sábado cultural, pp. VIII-IX.

- Paglia, C. (2006[1990]). *Sexual personae: arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. Madrid, España: Valdemar.
- Païni, D. (2007[1997]). Restaurare, conservare, mostrare. En S. Venturini, *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi* (pp. 108-114). Pasian di Prato, Italia: Campanotto Editore.
- Panofsky, E. (1970). La 'Alegoría de la Prudencia' por Ticiano (Postcripto). En E. Panofsky, *El significado en las artes visuales* (pp. 137-154). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Panofsky, E. (1970[1939]). Iconografía e iconología. Introducción al estudio del arte del Renacimiento. En E. Panofsky, *El significado en las artes visuales* (pp. 37-59). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Pastor, J. G. (1972, 29 de enero). Mundo de la pantalla: 'Españolas en París', premio del Círculo de Escritores Cinematográficos. También han sido premiados Laura Valenzuela, López Vázquez y Jaime de Armiñán. *Ya*.
- Patalas, E. (1981, primavera). Entretien avec Enno Patalas. *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 32, pp. 6-9, 16, 92-93, 118-119.
- Patalas, E. (1998). On "Wild" Film Restoration or Running a Minor Cinematheque. *Journal of Film Preservation*, 52, pp. 28-38. Recuperado de: https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/Publications/Journal-Of-Film-Preservation/Enno-Patalas_JFP-56.pdf
- Payán, J. M. (2005). *Las cien mejores películas españolas de la historia del cine*. San Sebastián de los Reyes, España: Cacitel.
- Payne, S. (2007). ¿Tardofranquismo o pretransición?. *Cuadernos de la España Contemporánea*, 2. Recuperado de http://www.uspceu.com/instituto_democracia/pdf/publicaciones/documentos-trabajo/payne.pdf (consulta: 6 de agosto de 2016).
- Pedraza, P. (1990). Los carteles de Iván Zulueta. En A. Ortiz y P. Medina (coord.), *Pausas de papel. Carteles de cine de Iván Zulueta*. Valencia, España: Ediciones de la Filmoteca.
- Pedraza, P. (1991). Iván Zulueta: Unos carteles de cine. *Fragmentos. Revista de Arte*, 17-18-19, pp. 85-91.
- Pedraza, P. (2009). *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid, España: Siruela.
- Pelayo García, I. (2011). *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/12289/>.
- Perales Bazo, F. (2007). Cartel e intertexto. En F. Perales Bazo (ed.), *Cine y Publicidad* (pp. 60-79). Madrid, España: Fragua.
- Pérez, A. (1972, 25 de octubre). López Vázquez, nuestro querido actor: "La mujer española decente sufre más inhibiciones que nadie". *Aragón Exprés*.
- Pérez Fernández-Figares, K. (2015). Continuidad o discontinuidad de sexogénero. En P. Peinado, *Universo Trans. Análisis pluridisciplinar sobre transexualidad y transgénero* (pp. 49-56). Madrid, España: Transexualia; Ayuntamiento de Madrid.
- Pérez Gómez, A. A. (1973a). Panorámica general. En Equipo Reseña, *Cine para leer 1972: historia crítica de un año de cine* (pp. 21-43). Bilbao, España: Mensajero.
- Pérez Gómez, A. A. (1973b). Mi querida señorita. En Equipo Reseña, *Cine para leer 1972: historia crítica de un año de cine* (pp. 146-149). Bilbao, España: Mensajero.
- Pérez Gómez, A. (sel. y trans.) (1973c). Coloquio en torno a "Mi querida señorita". En Equipo Reseña, *Cine para leer 1972: historia crítica de un año de cine* (pp. 149-160). Bilbao, España: Mensajero.
- Pérez Merinero, C., Pérez Merinero, D. (1973). *Cine español: algunos materiales por derribo*. Madrid, España: Cuadernos para el diálogo.
- Pérez Merinero, C., Pérez Merinero, D. (1975). *Cine y control*. Madrid, España: Castellet.
- Pérez Merinero, C., Pérez Merinero, D. (1976). *Cine español: una reinterpretación*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Pérez Perucha, J. (1986). Escaparates del espectáculo o indicadores del sentido. En *Cine/impreso. Cartelistas españoles de cine 1955/1985. Palacio Municipal de Exposiciones, Kiosko Alfonso* (pp. 9-22). La Coruña, España: Ayuntamiento de La Coruña, Ediciones La Misma.
- Pérez Perucha, J., Ponce, V. (2011[1986]). Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español. En M. Palacio (ed.), *El cine y la transición política en España (1975-1982)* (pp. 223-268). Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Pérez Rubio, P. (1998a). José Luis Borau. En J. L. Borau, *Diccionario del cine español* (pp. 152-153). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Pérez Rubio, P. (1998b). Julieta Serrano. En J. L. Borau, *Diccionario del cine español* (p. 814). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Pérez Rubio, P. (2009). Borau en letras: una cartografía. *Turia. Revista Cultural*, 89-90, pp. 205-213.
- Petrowski, N. (2017, 1 de junio). Lyse Lafontaine. La missionnaire aventurière du cinéma. *La Presse* +. Recuperado de: http://plus.lapresse.ca/screens/2bb40bc5-e28b-47c8-abe4-605eb5a097b7_7C_0.html

- Phillips, J. (2006). *Transgender on Screen*. New York, United States: Palgrave MacMillan.
- Picas, J. (1972, 6 de octubre). Cine: 'Mi querida señorita'. *Nuevo Fotogramas*, p. 60.
- Pierrot (2006). *Memorias trans: transexuales, travestis, transformistas*. Barcelona, España: Morales i Torres.
- Pineda, V. A. (1985a, 12 de enero). Cine español en vídeo. *Abc*, p. 87.
- Pineda, V. A. (1985b, 22 de junio). Cortometrajes en vídeo. *Abc*, p. 127.
- Pineda, V. A. (1986a, 1 de marzo). Cualificación y calificación. *Abc*, p. 103.
- Pineda, V. A. (1986b, 19 de octubre). Vídeo sin fronteras. Invitación al coleccionismo. *Los Domingos de Abc*, pp. 78-80.
- Pineda, V. A. (1986c, 25 de octubre). En busca del cliente: nuevos cauces para el vídeo. *Abc*, p. 77.
- Pineda, V. A. (1988, 3 de enero). Vídeo. Mi querida señorita. *Abc*, p. 125.
- Pinel, V. (1985, septiembre-diciembre). Il restauro del film: prospettive e problemi. *Comunicazione di massa*, 3, pp. 20-41.
- Platero, R. (L.) (2009). Transexualidad y agenda política: una historia de (dis)continuidades y patologización. *Política y Sociedad*, 46(1-2), pp. 107-128. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO0909130107A/0>.
- Platero, R. (L.) (2014). *TRANS*exualidades. Acompañamiento, factores de salud y recursos educativos*. Barcelona, España: Bellaterra.
- Platero, R. (L.) (2015a). Calculando los riesgos: jóvenes y personas adultas trans*. En P. Peinado, *Universo Trans. Análisis pluridisciplinar sobre transexualidad y transgénero* (pp. 57-72). Madrid, España: Transexualia; Ayuntamiento de Madrid.
- Platero, R. (L.) (2015b). Recuperar la historia trans como acto político. En J. L. Peralta y R. M. Mérida Jiménez (ed.), *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España* (pp. 169-192). Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- Plaza, F. J. de la (1996). Cruz Novillo. En R. Sánchez López (com.), *Cine de papel. El cartel de cine en España* (pp. 71-77). Zaragoza, España: Ayuntamiento de Zaragoza.
- Pollarolo, G. (2011). El guion cinematográfico, ¿texto literario?. *Lexis*, 35(1), pp. 289-318.
- Pombo, R. (2012). Lola Gaos. En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán, I. Giroud y J. Bénard da Costa (dir.), J. E. Monterde (subdir.), y E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América* (vol. IV, pp. 146-147). Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores.
- Ponga, P. (1992). Carteles de cine contra la pared. *Fotogramas & Vídeo*, pp. 110-115.
- Porto, J. J. (1972a, 18 de enero). La hora de López Vázquez. *La Voz de Castilla*.
- Porto, J. J. (1972b, 17 de marzo). López Vázquez, caso único. *Nueva Rioja*.
- Porto, J. J. (1972c, 22 de marzo). La hora de López Vázquez. *La Nueva España*, p. 30.
- Porto, J. J. (1972d, 28 de marzo). López Vázquez, caso único. *Jornada*.
- Porto, J. J. (1972e, 30 de marzo). López Vázquez, caso único. *Arriba España*.
- Porto, J. J. (1972f, 16 de abril). López Vázquez, caso único. *Alerta*.
- Pozo Arenas, S. (1984). *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos (1896-1970)*. Barcelona, España: Edicions Universitat de Barcelona.
- Preston, P. (2001[1986]). *El triunfo de la democracia en España*. Barcelona, España: Grijalbo Mondadori.
- Prieto, M., Moreiro, J. (1998). *La Codorniz: antología, 1941-1978*. Madrid, España: Edaf.
- Primus (1972, 4 de marzo). Desfile de cine español. *Cine en 7 Días*.
- Prosser, J. (1998). *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. New York, United States: Columbia University Press.
- Puerto, C. (1975). *La censura como problema: recopilación de los artículos publicados en el periódico El Adelantado de Segovia*. Viladrau, España: Cedel.
- Pulver, A. (5 de septiembre de 2015). Danish Girl director Tom Hooper: film industry has 'problem' with transgender actors. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/2015/sept/05/danish-girl-eddie-redmayne-tom-hooper-transgender-actors-venice>.
- Quevedo, M. (2015). La mascarada como estrategia feminista en la performance española a partir de los años 90 (Tesis de máster). Universitat Politècnica de València, España. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10251/62721>.
- Quintana Cabanas, J. M. (1987). *Raíces griegas del léxico castellano, científico y médico*. Madrid, España: Dykinson.
- R. (1972, 13 de marzo). Los estrenos. En Lope de Vega: 'Mi querida señorita'. *Libertad*.
- Rank, O. (1982[1914]). *El doble*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Orión.
- Reis, E. (2007). Divergence or Disorder?: the politics of naming intersex. *Perspectives in Biology and Medicine*, 50(4), pp. 535-543, doi: [10.1353/pbm.2007.0054](https://doi.org/10.1353/pbm.2007.0054).
- Retana, Á. (1964). *Historia del arte frívolo*. Madrid, España: Tesoro.

- Retana, Á. (tcc C. Fortuny) (1968, 12 de julio). Nacimiento, esplendor y ocaso de los imitadores de estrellas. *Abc*, pp 24-25.
- Riambau, E. (2009). Tiemblen después de haber reído. Los films de José Luis Borau. *Turia. Revista Cultural*, 89-90, pp. 186-193.
- Riding, A. (1997, 21 de diciembre). A Gender-Bending Movie With a Message for All. *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/1997/12/21/movies/film-a-gender-bending-movie-with-a-message-for-all.html>.
- Riviere, J. (1929). Womanliness as a masquerade. *The International Journal of Psychoanalysis*, 10, pp. 303-313.
- Rivière, M. (1983, 29 de mayo). Jordi Torre Madé, quince records de España en atletismo femenino. "Estoy por encima de los tópicos sobre hombres y mujeres".
- Roberts, P. (1967). *Female Impersonator's Handbook*. Capri Publishers.
- Rodero, J. A. (1972, 11 de marzo). Estrenos en los cines. Lope de Vega: Mi querida señorita. *El Norte de Castilla*.
- Rodríguez, M. S. (1995). L'image de la femme chez Jaime de Armiñán. En Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines [J. Maurice (dir.)], *Regards sur le XXe siècle espagnol* (vol. 2, pp. 87-101). Université Paris X-Nanterre.
- Rodríguez, H. J. (2008). *Un extraño entre nosotros: las aventuras y utopías de José Luis Borau*. Madrid, España: Notorious.
- Rodríguez, H. J., Tejada, C. (2009). Contrapunto I. El escritor tras la cámara. En C. Tejada, *El pulso del narrador: los contrapuntos de Jaime de Armiñán* (pp. 23-100). Madrid, España: Notorious.
- Rodríguez Jiménez, J. L. (2002[1992]). *La extrema derecha en España: del tardofranquismo a la consolidación de la democracia (1967-1982)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España. Recuperado de: <http://eprints.ucm.es/2360/>
- Rodríguez Merchán, E. (1989). *José Luis López Vázquez: los disfraces de la melancolía*. Valladolid, España: 34 Semana Internacional de Cine.
- Rodríguez Merchán, E. (1998). José Luis López Vázquez. En J. L. Borau (ed.), *Diccionario del cine español* (pp. 520-521). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Rodríguez Merchán, E. (2012a). José Luis López Vázquez. En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán, I. Giroud y J. Bénard da Costa (dir.), J. E. Monterde (subdir.), y E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América* (vol. V, pp. 282-284). Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores.
- Rodríguez Merchán, E. (2012b). Movimientos y tendencias. IV España. 3 Tercera Vía. En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán, I. Giroud y J. Bénard da Costa (dir.), J. E. Monterde (subdir.), y E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América* (vol. VIII, pp. 125-126). Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores.
- Roma, T. (1972, 1 de abril). TV Directísimo. Jaime de Armiñán o la película del año. *Ama*.
- Romaguera i Ramió, J., Soler, L. (2006). *Historia crítica y documentada del cine independiente en España, 1955-1975*. Barcelona, España: Laertes.
- Román, M. del C. (1973, 3 de febrero). Las películas más vistas en 1972. *Cine en 7 Días*, p. 4.
- Romera-Navarro, M. (1934). Las disfrazadas de varón en la comedia. *Hispanic Review: A Quarterly Journal Devoted to Research in the Hispanic Languages and Literatures*, 2(4), pp. 269-286. doi: [10.2307/470282](https://doi.org/10.2307/470282).
- Romo, L. (2011). Intersexualidad: la regularidad entrópica del sistema en *Mi querida señorita*, *Cola de lagartija* y *En el nombre del nombre*. *The Latin Americanist* 55(1), pp. 109-129.
- Rosado, A. (1988, 15 de julio). El Rincón del Vídeo. Para su videoteca. *Diario de las Palmas*, p. 40.
- Rosen, M. (1973). *Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream*. Nueva York, United States: Coward, McCann and Geoghegan.
- Rovema, J. (1972a, 30 de enero). José Luis López Vázquez: "La gente no me toma en serio". *Las Provincias*.
- Rovema, J. (1972b, 2 de febrero). José Luis López Vázquez: "La gente no me toma en serio". *Diario Femenino*.
- Rovema, J. (1972c, 2 de febrero). José Luis López Vázquez: "La gente no me toma en serio". *El Pensamiento Navarro*.
- Rubio, E. (1954, 8 de agosto). El otro bandolero era una mujer: 'La Pastora'. Es desde hace años la jefe de una banda de asesinos. *El Caso*, pp. 4-5.
- Rubio, M. (1972a, 25 de febrero). 'Mi querida señorita', de Jaime de Armiñán. *Nuevo Diario*, p. 23.
- Rubio, M. (1972b, 25 de marzo). ¿Hacia un 'boom' del cine español? Reflexiones ante el éxito de algunas películas españolas ambiciosas. *Mundo Joven*, pp. 41-45.
- Ruiz Butrón, E. A. (1972, mayo). Mi querida señorita: Jaime de Armiñán. *Cinestudio*, pp. 41-42.

- Russo, V. (1987[1981]). *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*. Nueva York, United States: Harper & Row, Publishers.
- Ryan, J. R. (2009). *Reel Gender: Examining the Politics of Trans Images in Film and Media* (Tesis doctoral). Bowling Green State University, United States. Recuperado de http://scholarworks.bgsu.edu/acs_diss/62.
- s. a. (1952, 28 de septiembre). El estupendo caso de la doctora Forbes-Sempill. Al transformarse legalmente en varón hereda dos títulos y una gran fortuna. *El Caso*.
- s. a. (1953, 13 de septiembre). Teresa Pla, la bordadora de Alicante, se convierte en el labrador Miguel. *El Caso*, pp. 1-4.
- s. a. (1963, febrero). Publicidad especializada. La cinematográfica. *Control de Publicidad y Ventas*, pp. 31-32.
- s. a. (1970, 23 de abril). De otras fuentes... La censura de cine, a encuesta. *La Vanguardia Española*, p. 6.
- s. a. (1971, 8 de septiembre). Acaba el rodaje de 'Mi querida señorita'. *Abc*, p. 65.
- s. a. (1972a) *Cine español 1972*. Madrid, España: Uniespaña.
- s. a. (1972b, 28 de enero). Mónica Randall. *Nuevo Fotogramas*.
- s. a. (1972c, 30 de enero). Premios Nacionales Sindicales. Premio especial: 'Adiós, cigüeña, adiós' y 'Cao Xa'. *Ya*, p. 45.
- s. a. (1972d, 21 de febrero). El cine, gota a gota. *Hoja del Lunes* (Madrid).
- s. a. (1972e, 21 de febrero). 'Mi querida señorita'. Cine: Coliseum. *Hoja del Lunes* (Madrid).
- s. a. (1972f, 21 de febrero). Coliseum: 'Mi querida señorita'. Excepcional película española. *Pueblo*.
- s. a. (1972g, 22 de febrero). 'Mi querida señorita'. *7 Fechas*.
- s. a. (1972h, 24 de febrero). Seis películas españolas en cines de estreno. *La Vanguardia Española*, p. 57.
- s. a. (1972i, 2 de marzo). Estreno de Mi querida señorita en el cine Astoria. *La Tarde*.
- s. a. (1972j, 10 de marzo). Victoria Eugenia: Mi querida señorita. *La Voz de España*.
- s. a. (1972k, 14 de marzo). El cine que veremos: 'Mi querida señorita' y 'Adiós, cigüeña, adiós', dos muestras interesantes del cine español actual. *Flores y abejas*.
- s. a. (1972l, 16 de abril). Sábado, en 'Hora 11'. Julieta Serrano. Entre la dulzura y la furia. *Tele-Radio*.
- s. a. (1972m, 10-16 de julio). Mi querida señorita. Coliseum. *TP*, p. 25.
- s. a. (1973a, 18 de febrero). Cristina Suriani, mi querida señorita... *Gaceta Ilustrada*, p. 57.
- s. a. (1973b, 24 de marzo). Luz Verde: Cinespaña se divierte y exporta cine español. *Cine en 7 Días*, p. 13.
- s. a. (1973c, 21 de noviembre). 'Mi querida señorita', en el XVII Festival Internacional de Londres. *Ya*, p. 39.
- s. a. (1982, 10 de marzo). Gonzalo Vallejo: Cuatrocientas películas contratadas para 1982. *Abc*, p. 93.
- s. a. (1982a, 5 de noviembre). Metamorfosis de una campeona. 19 años de María a Jordi Torremadé. Batió varios récords de atletismo y fue la 'reina' de la canasta. *El Mundo Deportivo*, p. 23.
- s. a. (1982, 17 de noviembre). Sábado cine: Mi querida señorita. *Tele Radio*.
- s. a. (1985a, febrero). Nuevos lanzamientos de Royal Video. *Pantalla 3 Video*, pp. 143-144.
- s. a. (1985b, noviembre). El otro Sonimag 85. Entrega de los 'V.I.V.'85'. *Pantalla 3 Video*, p. 90.
- s. a. (1994, 4 de enero). Woman Who Posed As a Man is Found Slain With 2 Others. *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/1994/01/04/us/woman-who-posed-as-a-man-is-found-slain-with-2-others.html>.
- s. a. (2002, septiembre). Datos de mercado. VHS y DVD del primer semestre de 2002. *Video Actualidad*, pp. 26-27.
- s. a. (2003, 12 de enero). Reportaje: Un País de Cine. El País rinde homenaje al cine español. A partir del domingo 19 de enero se inicia una colección de 45 filmes en formato DVD. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2003/01/12/sociedad/1042326002_850215.html.
- s. a. (2007, diciembre – 2008, febrero). Mi querida señorita. *Revista do Audiovisual Galego*, 3, s. p.
- s. a. *Transamerica. Production Notes*. Recuperado de http://www.twcpublicity.com/downloads/production/transamerica_production_notes.pdf (consulta 27 de septiembre de 2016)
- Sáez, E. (1989). *José Luis Borau*. Málaga, España: Semanautor.
- Sagitario (1972, 4 de abril). Crítica libre. Estrenos en Madrid. 'Mi querida señorita'. *Cine en 7 Días*, p. 22.
- San Martín, P. (1972, 10 de marzo). Los estrenos: 'Mi querida señorita', en el Victoria Eugenia. *El Diario Vasco*.
- Sánchez, A. (1972a, 19 de febrero). Mi columna: De la ceca a la meca del cine. *Informaciones*.
- Sánchez, A. (1972b, 22 de febrero). 'Mi querida señorita'. *Informaciones*.
- Sánchez, A. (1972c, 6 de marzo). Crónica de cine: Las películas españolas. *Hoja del Lunes* (Madrid), p. 41.
- Sánchez Fernández, D. M. (2012). *Cines de Madrid*. Madrid, España: La Librería.
- Sánchez López, R. (1996). Dos estrellas. En R. Sánchez López (com.), *Cine de papel. El cartel de cine en España. La Lonja, 25 junio-18 agosto 1996* (pp. 37-46). Zaragoza, España: Ayuntamiento de Zaragoza.
- Sánchez López, R. (com.) (1996). *Cine de papel. El cartel de cine en España. La Lonja, 25 junio-18 agosto 1996* (pp. 37-46). Zaragoza, España: Ayuntamiento de Zaragoza.

- Sánchez López, R. (1997). *El cartel de cine. Arte y publicidad*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Sánchez Salas, B. (2009a). Biocronología de José Luis Borau. *Turia. Revista Cultural*, 89-90, pp. 335-365.
- Sánchez Salas, B. (2009b). El gobernador del guión. En P. Algaba y C. Tudelilla (coord.), *Furtivos, Borau* (pp. 146-147). Huesca, España: Diputación Provincial de Huesca.
- Sánchez Salas, B. (2012). *José Luis Borau: la vida no da para más*. Madrid, España: Pigmalión.
- Sánchez Sánchez, J. P. (2009). *Dramaturgos españoles que estrenan en Madrid entre 1965 y 1975* (vol. I). Madrid, España: Fundación Universitaria Española.
- Sánchez Vidal, A. (1987). *José Luis Borau: una panorámica*. Teruel, España: Instituto de Estudios Turolenses.
- Sánchez Vidal, A. (1989[1984]). Una meditación sobre las patrias (Hay que matar a B, de José Luis Borau). En E. Sáez (ed.), *José Luis Borau* (pp. 26-29). Málaga, España: Semanautor.
- Sánchez Vidal, A. (1990). *Borau*. Zaragoza, España: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Sánchez Vidal, A. (1991). *Tres aventuras americanas*. Zaragoza, España: Edelvives.
- Sánchez Vidal, A. (2009). Con B mayúscula. *Turia. Revista Cultural*, 89-90, pp. 159-168.
- Sand, J. A. (1972, 12 de marzo). Ojo Crítico. Capitol: 'Mi querida señorita'. Original y valiente. *El Diario Montañés*.
- Santos, C. M. Neves dos (2004). *Trailer: Cinema e publicidade no mesmo rolo. Um estudo sobre o tráiler e o movie marketing, ilustrado pela campanha de lançamento do film Cidade de Deus* (Tesis doctoral). Universidade Federal Fluminense, Brasil.
- Santos Fontenla, C. (1967, 4 de marzo). La vuelta del tornillo. *Triunfo*, p. 11.
- Santos Fontenla, C. (1972a, 2 de marzo). "No hay camino, se hace camino al andar". Señoras y caballeros. A propósito de un film de Jaime de Armiñán. *Informaciones*.
- Santos Fontenla, C. (1972b, 19 de marzo). Magistral creación de López Vázquez en 'Mi querida señorita'. *La Voz de Galicia*.
- Sartre, J.-P. (1952). Les bonnes. En *Saint Genet comédien et martyr* (pp. 561-573). Paris, France: Gallimard.
- Saultier, H. (1972, 5 de febrero). 'Mi querida señorita'. Seleccionada para siete premios del Círculo de Escritores Cinematográficos. Los 'Oscar' a la española. *El Diario Vasco*.
- Saultier, H. (1972, 6 de febrero). Los Oscar a la española. Una película seleccionada para siete premios del Círculo de Escritores Cinematográficos. *La Voz de Asturias*.
- Saultier, H. (1972, 8 de febrero). 'Mi querida señorita'. Seleccionada para siete premios del Círculo de Escritores Cinematográficos. 'Los Oscar' a la española. *El Diario de Ávila*.
- Saultier, H. (1972, 12 de febrero). Nombres: Armiñán, López Vázquez, Julieta Serrano, Antonio Ferrandis... 'Mi querida señorita' ¿La mejor película del año? *Aragón Exprés*.
- Scarface (1973, 7 de abril). Oscar 1973. Pocas sorpresas y un escándalo. *Cine en 7 Días*, pp. 10-11.
- Schwartz, R. (1986). *Spanish film directors (1950-1985): 21 profiles*. Metuchen (United States), London (United Kingdom): Scarecrow Press.
- Seco Serrano, C. (1985). Un capítulo histórico excepcional: 'El modelo español de transición a la democracia'. *Cuenta y Razón*, 19.
- Seguin, J.-C., Vanoye, F. (2005). *Histoire du cinéma espagnol*. Paris, France: Armand Colin.
- Seguin, J.-C. (2014). Le Corps entre Dieu et Prométhée. En P. Feenstra y V. Sánchez-Biosca (eds.), *Le cinéma espagnol. Histoire et culture* (pp. 89-102). Paris, France: Armand Colin.
- 1ª Semana de Cine Español (Murcia, 1984). *Cine español: 1975-1984*. Murcia, España: Aula de Cine.
- Serano, J. (2007). *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*. Emeryville, United States: Seal Press.
- Shaw, C., Oates, A. (1966). *Female Impersonation*. London, United Kingdom: King-Shaw Productions Co. Ltd.
- Slide, A. (1986). *Great Pretenders. A History of Female and Male Impersonation in the Performing Arts*. Lombard, United States: Wallace Homestead.
- Smith, P. J. (1998). *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español, 1960-1990*. Barcelona, España: Ediciones de la Tempestad.
- Solà, M. (2012). La re-politización del feminismo, activismo y microdiscursos posidentitarios. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 7, pp. 264-281. Recuperado de: <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-7>.
- Soria, F., González Requena, J., Rubio Lucia, R. (1986). *La comedia en el cine español*. Madrid, España: Imagfic.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Stacey, J. (1991). Cross-Dressing. En A. Kuhn y S. Radstone (eds.), *Women in Film: An International Guide* (pp. 102-103). New York, United States: Fawcett Columbine.

- Stone, S. (2006[1991]). The Empire Strikes Back. A Posttranssexual Manifesto. En S. Stryker y S. Whittle (eds.), *The Transgender Studies Reader* (pp. 221-235). New York (United States), London (United Kingdom): Routledge.
- Straayer, C. (1995). Redressing the 'Natural': The Temporary Transvestite Film. En B. K. Grant (ed.), *Film Genre Reader II* (pp. 403-427). Austin, United States: University of Texas Press.
- Straayer, C. (1996). The She-Man: Postmodern Bi-Sexed Performance in Film and Video. En *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-orientations in Film and Video* (pp. 79-101). New York, United States: Columbia University Press.
- Stryker, S. (2006). (De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies. En S. Stryker y S. Whittle (eds.), *The Transgender Studies Reader* (pp. 1-17). New York (United States), London (United Kingdom): Routledge.
- Stryker, S. (2006[1994]). My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage. En S. Stryker y S. Whittle, *The Transgender Studies Reader* (pp. 244-256). New York (United States), London (United Kingdom): Routledge.
- Tejeda, C. (coord.) (2009). *El pulso del narrador: los contrapuntos de Jaime de Armiñán*. Madrid, España: Notorious.
- Tocildo, A. (1975, 12 de octubre). El 'boom' Borau. *Gaceta Ilustrada*.
- Torreiro, C. (2004[1995]a). ¿Una dictadura liberal? (1962-1969). En R. Gubern, J. R. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau y C. Torreiro, *Historia del cine español* (pp. 295-340). Madrid, España: Cátedra.
- Torreiro, C. (2004[1995]b). Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982). En R. Gubern, J. R. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau y C. Torreiro, *Historia del cine español* (pp. 341-397). Madrid, España: Cátedra.
- Torres, A. M. (1996). Mi querida señorita. En A. M. Torres, *Diccionario Espasa Cine Español* (pp. 312-313). Madrid, España: Editorial Espasa Calpe.
- Torres, A. M. (2002). Mi personal Arrebato. En I. Zulueta, *Arrebato* (pp. 7-21). Madrid, España: Ocho y Medio, Libros de Cine.
- Torres, S. (1992). Conversando con el gran furtivo del cine español. En J. Pérez Perucha (ed.), *Tiempos del cine español* (pp. 32-41). San Sebastián, España: Ayuntamiento de San Sebastián.
- Torres-Dulce, E. (2012). Mi querida señorita. En C. F. Heredero, E. Rodríguez Merchán, I. Giroud y J. Bénard da Costa (dir.), J. E. Monterde (subdir.), y E. Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América* (vol. X, pp. 967-968). Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores.
- Trenas, P. (1973, 15 de febrero). Delegación cinematográfica a Caracas. *Abc*, p. 143.
- Tubau, I. (1969). *Diseño publicitario...* Madrid, España: Santillana.
- Tubau, I. (1976). *Dibujando carteles*. Barcelona, España: Ceac.
- Tusell, J. (1996[1988]). *La dictadura de Franco*. Madrid, España: Alianza editorial.
- Tusell, J. (2007[2005]). La dictadura franquista. La tentación fascista y la supervivencia (1939-1951). Los años del consenso: el apogeo del régimen (1951-1965). Desarrollo económico, apertura y tardofranquismo (1966-1975). En J. Lynch (ed.), *Historia de España* (vol. 19). Madrid, España: El País.
- Tyler, P. (1972). *Screening the Sexes. Homosexuality in the Movies*. New York, United States: Hold, Rinehart and Winston.
- Tymms, R. (1949). *Doubles in Literature Psychology*. Cambridge: Bowes & Bowes.
- Urabayen, M. (1972, 28 de marzo). Cine: Mi querida señorita. *Diario de Navarra*.
- Utrera, C. (1976, julio). La comedia 'sexy' española. *Aguayro*, pp. 26-27.
- V. D-H. (1973, 3 de marzo). Candidatos al Oscar de Hollywood. 'Mi querida señorita' y 'El discreto encanto de la burguesía', entre las películas seleccionadas. *Cine en 7 Días*, pp. 14-15.
- Valencia, M. (2002). *José Luis López Vázquez: confesiones de un pícaro*. Valencia, España: Fundació Municipal de Cine, Mostra de Valencia.
- Valenzuela Moreno, J. I. (2015). Las adaptaciones de Gil de los clásicos literarios en los setenta: un retorno a sus orígenes. *Fonseca, Journal of Communication*, 11, pp. 197-225.
- Vallés Copeiro del Villar, A. (1992). *Historia de la política de fomento del cine español*. Valencia, España: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Instituto de las Artes Escénicas, Cine y Música.
- Valverde, J. (2001). *Mi verano azul, recuerdos de Antonio Ferrandis*. Paiporta. España: Denes.
- Vanaclocha, J. (1974). El cine sexy celtibérico. En Cartelera Turia, *Cine español, cine de subgéneros* (pp. 193-284). Valencia, España: Fernando Torres.
- Vargas Llosa, M. (1989[1977]). Prólogo de 'Furtivos'. En E. Sáez (ed.), *José Luis Borau* (pp. 12-14). Málaga, España: Semanautor.
- Vauthier, B. (2012). Preliminares. En B. Vauthier (ed.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una 'poética de transición entre estados'* (pp. 9-19). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Vauthier, B. (2014). ¿Crítica Genética y/o Filología d'Autore? Según los casos... 'Historia' -¿o fin?- 'de una utopía real'. *Creneida: Anuario de literaturas hispánicas*, 2, pp. 79-124.
- Vázquez, J. J. (2009). Introducción. En J. L. Borau, M. Gutiérrez Aragón, J. J. Vázquez, *Furtivos: guiones* (pp. 11-14). Huesca, Madrid (España): Diputación de Huesca; Fundación Autor.
- Vázquez García, F., Cleminson, R. (2012[2009]). *Los hermafroditas: medicina e identidad sexual en España (1850-1960)*. Granada, España: Comares.
- Velasco, S. (2006). *Male Delivery: Reproduction, Effeminacy, and Pregnant Men in Early Modern Spain*. Nashville, United States: Vanderbilt University Press.
- Venturini, S. (2007[2006]). Il restauro cinematografico, storia moderna. En S. Venturini, *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi* (pp. 13-54). Pasion di Prato, Italia: Campanotto Editore.
- Vera, P. (1989). *Vicente Aranda*. Fuenlabrada, España: Ediciones JC.
- Verdugo Landi, M. (1954, 1 de agosto). La dama de Arintero fue a la guerra, peleó y murió como un soldado. *El Caso*, p. 10.
- Vidal Estévez, M. (2003). Jinetes en la tormenta: In memoriam. Cine español: 1967-1973. En C. F. Heredero y J. E. Monterde (ed.), *Los 'Nuevos Cines' en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (pp. 195-213). Valencia, España: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- Vilaselle, M. (1972, 9 de marzo). López Vázquez, el actor más premiado. *Garbo*.
- Vílchez de Arribas, J. F. (2011). *Historia gráfica de la prensa diaria española (1758-1976)*. Barcelona, España: RBA.
- Villalonga, F. (2003). Epílogo: ¿Qué fue de los 'Nuevos Cines' españoles. La trayectoria posterior de sus protagonistas. En C. F. Heredero y J. E. Monterde (ed.), *Los 'Nuevos Cines' en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (pp. 215-231). Valencia, España: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- Viota, P. (1982). *El cine militante en España durante el franquismo*. México, México: UNAM.
- Vitinowsky. (1972, 2 de marzo). 'Mi querida señorita'. *La Codorniz*.
- Vizcaíno Casas, F. (1982, 14-20 de julio). Mis Episodios Nacionales XI. Una mujer hace de Don Juan. *Interviú*, pp. 59-60.
- Wejcman, M. (2007, 1 de junio). Entrevista a Lucía Puenzo. 7 días. Recuperado de <http://michellewejcman.blogspot.be/2008/09/entrevista-lucia-puenzo.html> (consulta: 27 de septiembre de 2016).
- Wickersham Crawford, J. P. (1922). *Spanish Drama Before Lope de Vega*. Philadelphia, United States: Publications of the University of Pennsylvania.
- Willard, A. (1971). *Female Impersonation*. New York, United States: Regiment Publications.
- Williams, C. (2014). Transgender. *Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), pp. 232-234, doi: <https://doi.org/10.1215/23289252-2400136>.
- Wolff, C. (1978). *Bisexualidad*. Esplugas de Llobregat, España: Plaza & Janés.
- Yagüe, V. (2000). El secreto de la Singer. En A. Inchaurrega y V. Ferrer, *Cine de papel. Los ilustradores valencianos dibujan el cine español / Cinema de paper. Els il·lustradors valencians dibuixen el cinema espanyol* (p. 116). Valencia, España: Generalitat Valenciana.
- Zarza, V. (2001, 20 de noviembre). Los carteles cinematográficos de Jano. Ilusión y memoria. *Abc Cultural*, p. 45.
- Zarza, V. (2006a). Ciudadano Jano. El cartelista que miraba a las estrellas. *AGR. Coleccionistas de Cine*, 29, pp. 86-117.
- Zarza, V. (2006b). Montalbán Inolvidable. *AGR. Coleccionistas de cine*, 30, pp. 116-140.
- Zarza, V. (2010). Pintando en el aire: las fachadas, un arte para el recuerdo. En *AGR. Coleccionistas de cine*, 45, pp. 106-146.
- Zeda, C. (1953, 26 de julio). La 'mujer soldado' de Valladolid es ahora la 'mujer enfermera'. Julia Fernández fue 'Julio' hasta hace dos años por delicadas circunstancias familiares. *El Caso*.
- Zolla, E. (1994[1978]). *Androginia: la fusión de los sexos*. Madrid, España: Debate; Ediciones del Prado.
- Zulueta, I. (2002). *Imagen, enigma. Sala Ganbara de Koldo Mitxelena Kulturunea, del 11 de septiembre al 2 de noviembre de 2002*. San Sebastián, España: Diputación Foral de Guipúzcoa, Departamento de Cultura, Euskera, Juventud y Deportes. Recuperado de: <https://ivanzulueta.com/conversación.php>.
- Zulueta, I. (2005). *Mientras tanto. La Casa Encendida, 29 marzo, 12 junio 2005*. Madrid, España: Caja Madrid, Obra Social.
- Zurián, F. A.; Vázquez Varela, C. (eds.) (2005). *Almodóvar, el cine como pasión*. Cuenca, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

FUENTES DOCUMENTALES CONSULTADAS EN ARCHIVOS PÚBLICOS

Materiales consultados en el Archivo General de la Administración

Expedientes de *Mi querida señorita*

Caja T_(03)121_005 SIGNAGA: 36/05578. Exp Guion 0002559. Signatura 60509.

Caja T_(03)121_004 SIGNAGA: 36/05068. EXP. 65.769. SIGNATURA 55761. EXP. RODAJE 6-71.

Caja T_(03)121_002 SIGNAGA: 36/04216. EXP. 65.769. SIGNATURA 74232. EXP. RODAJE 6-71.

Expedientes de *Adiós, cigüeña, adiós*

AGA 36/04217

AGA 36/05072

Expedientes de *La cera virgen*

AGA 36/04222

AGA 36/05089

Expedientes *La casa de las palomas*

AGA 36/05583

AGA 36/04435

AGA 36/05358

Expedientes de *Cambio de sexo*

AGA 36/05672

AGA 36/05473

AGA 36/05739

AGA 36/05213

AGA 36/04652

Formularios de depósito legal

AGA (5)1.18 Caja 24014 Top. 32/77

AGA (5)1.18 Caja 24016 Top. 32/77

AGA (5)1.18 Caja 24109 Top. 32/77

Materiales consultados en Filmoteca de Zaragoza

Armiñán, J. de, Borau, J. L. (1987). *Mi querida señorita*. Edición en vídeo VHS. Coleccionistas de cine.

Materiales consultados en Filmoteca Española

Armiñán, J. de, Borau, J. L. (1971, 18 de enero). *Mi querida señorita*. Guion. Signatura G.874.

Armiñán, J. de, Borau, J. L. (1971). *Mi querida señorita*. Lista de diálogos. Signatura G-4687.

Archivo J. L. Borau. Caja 1.1.

Archivo J. L. Borau. Caja 4.3.

Archivo Rosa Añover (FE). Signatura AÑO/01/14

Dossier de prensa de *Cambio de sexo*. Signatura G-8248.

Materiales consultados en la Biblioteca Nacional de España

Armiñán, J. de, Borau, J. L. (1971, 18 de enero). *Mi querida señorita*. Guion. Signatura T/45750

Armiñán, J. de, Borau, J. L. (1971, 5 de julio). *Mi querida señorita*. Guion. Signatura T/45242

Armiñán, J. de, Borau, J. L. (1985). *Mi querida señorita*. Edición vídeo Beta. Royal Vídeo. Signatura VD/4997.

Armiñán, J. de, Borau, J. L. (2001). *Mi querida señorita*. Edición vídeo VHS. Bettlach. Signatura VD/52522.

Armiñán, J. de, Borau, J. L. (2003). *Mi querida señorita*. Edición en DVD. Gran Vía Musical de Ediciones. Signatura DVD/4128.

Armiñán, J. de, Borau, J. L. (2014). *Mi querida señorita*. Edición en DVD. Video Mercury y Divisa. Signatura DVD/80641.

Armiñán, J. de, Borau, J. L. (2014). *Mi querida señorita*. Edición en Blu-ray. Video Mercury y Divisa. Signatura DVD/80568.

Jordá, J., Aranda, V. (1973, enero). *Una historia clínica*. Guion. Signaturas T/51024, T/46074 y 7/91900.

Porto, J. J., Molina, J., Fos, A. (1977). *Tris... Tras... Sexual*. Guion. Signatura T/51403.

Summers, M. (1971). *¡Adiós cigüeña! ¡Adiós!*. Guion. Signatura T/43897.

Materiales consultados en la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España

Armiñán, J. de, Borau, J. L. (1971, 5 de julio). *Mi querida señorita*. Guion.

INTERNET

A sesión continua. Blog. Entrada Mi querida señorita (03/10/2013). Recuperado de:

<http://asesioncontinua.blogspot.be/2013/10/mi-querida-senorita.html>

American Film Institute (AFI). Catálogo. Recuperado de: <https://catalog.afi.com>.

Archivo Cine: <http://archivocine.com/index.php/material/programas-de-mano>.

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura y Deporte. Recuperado de:

<https://prensahistorica.mcu.es>.

Base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado de:

http://www.mecd.gob.es/bdddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000005458&brscgi_BCSID=bf3b51b7&language=es&prev_layout=bdddpeliculasResultados&layout=bdddpeliculasDetalle visitada por última vez el 30/03/2016).

Biblioteca Nacional de España (BNE). Depósito Legal.

Recuperado de: <http://www.bne.es/es/Colecciones/Adquisiciones/DepositoLegal/index.html> (consulta: 08/10/2015)

Christine Jorgensen, página web. Recuperado de <https://www.christinejorgensen.org> (extinta).

Cine progre y subvencionado. Blog. Entrada Mi querida señorita (Jaime de Armiñán, 1971) (28/09/2012).

Recuperado de: <http://cineprogre.blogspot.be/2012/09/mi-querida-senorita-jaime-de-arminan.html>

Cinostar&Rareties. Blog. Entrada Crítica de Mi querida señorita, de Jaime de Armiñán. (15/05/2013).

Recuperado de: <http://cachecine.blogspot.be/2013/05/critica-de-mi-querida-senorita-de-jaime.html>

Dosmanzanas.com. El Puto Jack Twist. Mi querida señorita. 25/05/2007. Recuperado de:

<http://archivo.dosmanzanas.com/index.php/archives/2683>

Españoladas y Olé. Blog. Entrada Una genial historia de amor. Mi querida señorita (1971) (17/08/2011).

Recuperado de: <http://espanoladasyole.blogspot.be/2011/08/una-genial-historia-de-amor.html>

Filmaffinity: <http://www.filmaffinity.com/es/film257805.html>

Fuego en el cuerpo. Blog. Entrada Mi querida señorita: transexualidad de provincias. (17/11/2006)

<http://fuegoenelcuerpo.blogspot.be/2006/11/mi-querida-seorita-transexualidad-de.html>.

Intersex Society of North America (ISNA). Recuperado de www.isna.org.

Manolo Otero. Blog. Recuperado de: <http://manolootero.blogspot.be/> (Consulta: 18/05/2016)

Me lo trago todo. Blog. Entrada Mi querida señorita (1971) – Jaime de Armiñán (25/01/2010)

<https://melotragotodo.wordpress.com/2010/01/25/mi-querida-senorita-1971-jaime-de-arminan/>

NO-DO. Noticiario nº 1.510 A (13/12/1971). Recuperado de: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1510/1468924/> consulta: 14/08/2017)

NO-DO. Noticiario nº 1462 B (11/01/1971). Recuperado de: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1462/1487276/> (consulta: 14/08/2017).

Círculo de Escritores Cinematográficos: <http://www.cinecec.com/premios/premios.htm> (consulta: 08/10/2015)

Museo virtual Gipuzkoa Geroztik, Diputación Foral de Guipuzcoa:

<http://www.gipuzkoamuseobirtuala.net/iconografia.php?q=R>.

PARES. Portal de Archivos Españoles. Recuperado de: <http://pares.mcu.es>.

Pierrot. Memorias Trans. Recuperado de

http://www.carlaantonelli.com/pierrot_memorias_de_transexuales.htm.

Prospectos de cine: www.prospectosdecine.com.

Proyecto Naschy. Blog

Entrada “Desentrañando el enigma Cristina Suriani” (05/02/2015)

<https://proyectonaschy.wordpress.com/2015/02/05/desentrañando-el-enigma-cristina-suriani/>

<https://proyectonaschy.wordpress.com/?s=cristina+suriani> (Consulta: 09/05/2015)

Entrada “Revisitando El asesino de muñecas con David Rocha” (21/01/2014)

<https://proyectonaschy.com/2014/01/21/revisitando-el-asesino-de-muñecas-con-david-rocha/>

Sabre Producciones: <http://sabreproducciones.com/>.

Todo Colección: www.todocoleccion.net.

LEGISLACIÓN

(por orden cronológico de publicación)

Ley de 10 de enero de 1879 sobre propiedad intelectual (Gaceta de Madrid núm. 12 de 12 de enero de 1879, pp. 107-108)

Real Decreto de 3 de septiembre de 1880 por el que se aprueba el Reglamento para la ejecución de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre propiedad intelectual (Gaceta de Madrid núm. 250 de 6 de septiembre de 1880, pp. 763-766)

Real Decreto de 24 de julio de 1889 por el que se publica el Código Civil (BOE núm. 206, de 25 de julio de 1889, pp. 249-259)

Ley de 15 de julio de 1954 por la que se modifican los artículos 2º y 6º de la Ley de Vagos y Maleantes, de 4 de agosto de 1933 (Gazeta de Madrid, núm. 198, de 17/07/1954, p. 4862)

Decreto de 23 de diciembre de 1957 por el que se aprueba el Reglamento del servicio de Depósito Legal (BOE núm. 17, de 20 de enero de 1958, pp. 104-106)

Ley de 24 de abril de 1958 sobre modificación del Código Civil (BOE núm. 99, de 25 de abril de 1958, pp. 730-738)

Ley 56/1961 de 22 de julio sobre derechos políticos profesionales y de trabajo de la mujer (B.O.E. núm. 175, de 24 de julio de 1961, pp. 11004-11005)

Orden ministerial de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las “Normas de censura cinematográfica” (BOE núm. 58, 8 de marzo de 1963, pp. 3929-3930)

Decreto 691/1963, de 28 de marzo por el que se aprueba el “Texto revisado de 1963” del Código Penal (BOE núm. 84, de 08/04/1963, pp. 5871-5907)

Orden de 19 de agosto de 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional (BOE, núm. 210, de 1 de septiembre de 1964, pp. 11461-11466)

Orden de 10 de febrero de 1965 por la que se aprueba el Reglamento de la Junta de Censura y Apreciación de Películas (BOE núm. 50, 27 de febrero de 1965, pp. 3101-3105)

Decreto 779/1967, de 20 de abril, por el que se aprueban los textos refundidos de las Leyes Fundamentales del Reino (BOE núm. 95, de 21 de abril de 1967, pp. 5250-5271):

I *Ley de principios del movimiento nacional, de 17 de mayo de 1958.*

II *Fuero de los españoles, de 17 de julio de 1945, modificado por la Ley Orgánica del Estado de 10 de enero de 1967.*

III *Fuero del trabajo, de 9 de marzo de 1938, modificado por la Ley Orgánica del Estado de 10 de enero de 1967.*

IV *Ley Orgánica del Estado, de 10 de enero de 1967.*

V *Ley Constitutiva de las Cortes, de 17 de julio de 1942, modificada por la Ley Orgánica del Estado, de 10 de enero de 1967.*

VI *Ley de sucesión en la Jefatura del Estado, de 17 de julio de 1947, modificada por la Ley Orgánica del Estado de 10 de enero de 1967.*

VII *Ley de Referéndum Nacional, de 22 de octubre de 1945.*

Decreto 64/1968, de 18 de enero, de reorganización del Ministerio de Información y Turismo (BOE núm. 18, de 20 de enero de 1968, pp. 825-831)

Decreto 836/1970, de 21 de marzo, por el que se modifica el Decreto 64/1968, de 18 de enero, de reorganización del Ministerio de Información y Turismo (BOE núm. 80, de 3 de abril de 1970, pp. 5164-5168)

Resolución de la Subsecretaría de Comercio por la que se publica para su conocimiento el Convenio de 4 de junio de 1970 para la ordenación de los precios de las entradas de los cinematógrafos (BOE núm. 162, de 8 de julio de 1970, pp. 10816-10818)

Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social (BOE núm. 187, de 06/08/1970, pp. 12551-12557)

Decreto 2310/1970 de 20 de agosto por el que se regulan los derechos laborales de la mujer trabajadora en aplicación de la Ley de 22 de julio de 1961 (B.O.E. núm. 202, de 24 de agosto de 1970, pp. 13756-13757)

Decreto 3518/1970, de 28 de noviembre, por el que se eleva el tipo de Impuesto General sobre el Tráfico de las Empresas que grava los espectáculos cinematográficos (BOE, núm. 298, de 14 de diciembre de 1970, pp. 20229-20230).

Decreto 3837/1970, de 31 de diciembre, por el que se regula la hipoteca mobiliaria de películas cinematográficas, (BOE núm. 27, de 1 de febrero de 1971)

Orden del Ministerio de Hacienda de 13 de marzo de 1971 sobre crédito cinematográfico (BOE núm. 64, de 16 de marzo de 1971, p.4301-4302)

Ley 6/1971, de 30 de marzo, sobre concesión de un crédito extraordinario al Ministerio de Información y Turismo de 230.000.000 de pesetas para abono de primas a la producción cinematográfica (BOE núm. 78, de 1 de abril de 1971, p. 5296).

Orden de 12 de marzo de 1971 sobre protección de la cinematografía nacional (BOE, núm. 97, de 23 de abril de 1971, pp. 6593-6597)

Resolución dictada por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos en 2 de noviembre de 1971, relativa a las normas que deberán tenerse en cuenta para la concesión de los beneficios de Interés Especial.

Orden por la que se dispone el cese como Subdirector general de Cinematografía de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos de don Pedro Manuel Cobelas Schwartz (BOE de 2 de marzo de 1972 núm. 53, pág. 3724)

Orden de 30 de octubre de 1971 por la que se aprueba el Reglamento del Instituto Bibliográfico Hispánico (BOE núm. 276 de 18 de noviembre de 1971, pp.18572-18576)

Ley 31/1972, de 22 de julio, sobre modificación de los artículos 320 y 321 del Código Civil y derogación del número 3 del artículo 1.880 y de los artículos 1.901 a 1.909, inclusive, de la Ley de Enjuiciamiento Civil (BOE núm. 176, de 24 de julio de 1972, pp. 13292-13293)

Orden del Ministerio de Comercio de 21 de agosto de 1972 por la que se aprueba el Convenio para la ordenación de los precios de las entradas de los cinematógrafos (BOE núm. 207, de 29 de agosto de 1972, pp. 15851-15852)

Suplemento del Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Registro de la Propiedad Intelectual (BOE núm. 237, de 3 de octubre de 1972)

Orden de 23 de noviembre de 1972 por la que se regula el crédito cinematográfico (BOE núm. 284, de 27 de noviembre de 1972, pp. 21098-21100)

Decreto 3096/1973, de 14 de septiembre, por el que se publica el Código Penal, texto refundido conforme a la Ley 44/1971, de 15 de noviembre (BOE núm. 297, de 12/12/1973, pp. 24004-24018)

Orden por la que se modifican los artículos 2, párrafo tercero; 13, 14 y 17 de la Orden de 12 de marzo de 1971 sobre protección a la cinematografía nacional (BOE núm. 234, 29/09/1973, p. 18854)

Ley 14/1975, de 2 de mayo, sobre reforma de determinados artículos del Código Civil y del Código de Comercio sobre la situación jurídica de la mujer casada y los derechos y deberes de los cónyuges (BOE núm. 107, de 5 de mayo de 1975, pp. 9413-9419)

Orden de 14 de febrero de 1976 por la que se suprime la obligatoriedad de presentación de guiones como trámite previo al rodaje de películas españolas (BOE núm. 47, de 24 de febrero de 1976, pp. 3799-3800).

Ley 77/1978, de 26 de diciembre, de modificación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social y de su Reglamento (BOE núm. 10, de 11 de enero de 1979, pp. 658-659)

Ley 30/1981, de 7 de julio, por la que se modifica la regulación del matrimonio en el Código Civil y se determina el procedimiento a seguir en las causas de nulidad, separación y divorcio (BOE núm. 172, de 20 de julio de 1981, pp. 16457-16462)

Ley orgánica 8/1983, de 25 de junio, de Reforma Urgente y Parcial del Código Penal (BOE núm. 152, de 27 de junio de 1983, pp. 17909-17919)

Ley orgánica 9/1985, de 5 de julio, de reforma del artículo 417 bis del Código Penal (BOE núm. 166, de 12 de julio de 1985, p. 22041)

Ley Orgánica 2/2010, de 3 de marzo, de salud sexual y reproductiva y de la interrupción voluntaria del embarazo (BOE núm. 55, de 4 de marzo de 2010, pp. 21001-21014)

ANEXOS

Ficha técnica y artística de *Mi querida señorita*⁶⁵⁰

TÍTULO:

Título original 1 (según títulos de crédito de la película): Mi Querida Señorita⁶⁵¹. *Título original 2 (según invitación de estreno y cartel de Iván Zulueta):* Mi querida Señorita. *Título inglés (según guía de prensa en inglés, exhibición en el Festival de Chicago y nominación de la Academy of Motion Pictures Arts and Sciences):* My Dearest Señorita. *Título inglés no autorizado:* My Dearest Lady. *Título francés (según lista de diálogos en este idioma):* Ma chère mademoiselle.

FICHA TÉCNICA:

Director: Jaime de Armiñán Oliver. *Guionistas:* José Luis Borau Moradell y Jaime de Armiñán. *Empresas productoras:* El Imán, S.A. (85%) / España – InCine Compañía Industrial Cinematográfica, S. A. (15%) / España. *Director general de producción:* Luis Megino Grande⁶⁵². *Jefe de producción:* José G. Jacoste Quesada. *Ayudante de producción:* Katheryn Waldo. *Auxiliar de producción:* Mario Fernández (no acreditado)⁶⁵³. *Regidor:* Matías Recuenco Montejo. *Ayudante de dirección:* José Royo Jara (en realidad, José Luis Borau)⁶⁵⁴. *Script:* Rosa Biadiú Ester. *Director de fotografía:* Luis Cuadrado Encinar. *Segundo operador:* Teo Escamilla Serrano. *Ayudante de cámara:* Juan Minguell. *Auxiliar de cámara:* Antonio Escamilla Serrano (no acreditado)⁶⁵⁵. *Foto Fija:* María ('Mary') Delgado Sánchez. *Decorador:* José Masagué Vendrell. *Vestuario:* 'Lui' (María del Carmen 'Maiki' Marín Isasi). *Sastra:* Isabel Perales Sánchez. *Maquillador:* Carlos Paradela. *Ayudante de maquillaje:* Manuel Novoa González (no

⁶⁵⁰ Para la elaboración de la ficha técnica y artística de *Mi querida señorita* se han tomado como punto de partida los títulos de crédito de la película. Estos se han contrastado, completado y ampliado con a) documentación del expediente de *Mi querida señorita* en el Archivo General de la Administración (solicitud de permiso de rodaje, datos finales, etc.); b) la ficha técnica y artística entregada para depósito legal (BNE T/45242); c) la guía de prensa española de 1972; y d) datos aportados por Jaime de Armiñán, José Luis Borau y otros miembros del equipo de la película en entrevistas y monografías sobre sus trayectorias profesionales.

⁶⁵¹ Siguiendo las normas ortográficas de la Real Academia Española para títulos de obras de creación artística se escribe el título del filme utilizando mayúscula únicamente para la primera letra de la primera palabra. Es decir, Mi querida señorita. En este caso, podría aceptarse igualmente la primera letra de cada palabra: Mi Querida Señorita, como en los títulos de crédito de la película, si se considera que se trata de un guiño a los encabezados epistolares, en los que es frecuente escribir con mayúsculas cargos de cierta categoría antes de los dos puntos.

⁶⁵² En la ficha técnica de solicitud de permiso de rodaje del expediente de la película en el A.G.A. (CAJA T_(03)121_004 SIGNAGA: 36/05068. EXPEDIENTE 65.769. SIGNATURA 55761. EXP. RODAJE 6-71), figuraba provisionalmente Juan José Mendy como Director General de Producción.

⁶⁵³ Se menciona a Mario Fernández en el documento *Datos Finales*, presentado por El Imán S.A. en el Ministerio de Información y Turismo el 16 de diciembre de 1971, y en la publicación periódica *Pantallas y escenarios*, de octubre de 1971.

⁶⁵⁴ La atribución *de facto* de la ayudantía de dirección a José Luis Borau aunque en los títulos de crédito figurase José Royo se debe a la ficha técnica incluida en Heredero 1990, p. 438. En la guía de prensa española de 1972 y en Sánchez Vidal 1990, p. 198 se citaba a Antonio Betancort como ayudante de dirección.

⁶⁵⁵ Se registra a Antonio Escamilla como auxiliar de cámara de la primera unidad en los *Datos finales*, de 16 de diciembre de 1971. Según la guía de prensa española de 1972 y Sánchez Vidal 1990, p. 198, el ayudante de operador sería Francisco Albiñana Abella.

acreditado)⁶⁵⁶. *Peluquera*: Romana González Escribano. *Montadora*: Ana María Romero Marchent. *Ayudante de montaje*: Margarita Ibáñez Fernández. *Ingeniero de sonido*: Eduardo Fernández⁶⁵⁷. *Música*: Rafael Ferro García. *Tema*: Estudio N° 3 de Chopin ('Tristeza'). *Laboratorios de sonido*: E.X.A. *Grabación de músicas*: Estudios Celada. *Laboratorio de imagen*: Madrid Films. *Película*: Kodak Eastmancolor. *Paso de proyector*: 35 mm. *Formato*: Panorámico 1:1,66. *Fechas de rodaje*: 26/07/1971-28/08/1971⁶⁵⁸, o bien 23/07/1971 - 08/09/1971⁶⁵⁹. *Exteriores rodados en*: Madrid, Alcalá de Henares, Tuy, Bayona, Vigo.

Distribución: InCine Distribuidora Cinematográfica S.A. *Carteles*: Iván Zulueta (1972) y José Montalbán (1972 y 1973). *Sala de estreno*: Cine Coliseum (Madrid). *Fecha de estreno*: 17 de febrero de 1972. *Programa de estreno*: Largometraje precedido de *Lanzarote*, cortometraje documental de No-Do⁶⁶⁰. *Calificación*: "Para mayores de 18 años" hasta 1979 y, "para mayores de 14 años", desde entonces. *Calificación eclesiástica*: 3R⁶⁶¹. *Nº Depósito Legal*: M-29197/1971. *Metraje*: 2.279 metros⁶⁶². *Duración*: 80'

FICHA ARTÍSTICA:

Adela / Juan Castro Molina: José Luis López Vázquez. *Isabelita*: Julieta Serrano Romero⁶⁶³. *Santiago*: Antonio Ferrandis Monrabal. *Padre José María*: Enrique Ávila Pérez. *Señorita Feli*: Mónica Randall (seudónimo de Aurora Juliá i Sarasa). *Dueña de la pensión*: Dolores (Lola) Gaos González-Pola. *Chus, sobrina de la dueña de la pensión*: María Jesús (Chus) Lampreave Pérez. *Víctor, el florista*: Manuel (Manolo) Otero

⁶⁵⁶ Manuel Novoa aparece como ayudante de maquillaje en los *Datos finales*, de 16 de diciembre de 1971, en la guía de prensa española de 1972 y en Sánchez Vidal 1990, p. 198.

⁶⁵⁷ En la ficha técnica entregada para depósito legal (BNE T/45242) por El Imán S.A Rafael Ferro figura como ingeniero de sonido.

⁶⁵⁸ Estas fechas de rodaje se han recogido de *Pantallas y escenarios*, octubre de 1971. La fecha de inicio de rodaje la confirmaría una anotación del guion publicado en edición de Cátedra (Armiñán 2003, p. 195) y el contrato de coproducción firmado el 20 de julio de 1971 entre El Imán S.A. e InCine Compañía Industrial Cinematográfica S.A.

⁶⁵⁹ Las fechas de rodaje alternativas aparecen en una ficha técnica - artística conservada en el Archivo Gráfico de FE. Se desconoce el motivo para adelantar tres días, del 26/07/1971 al 23/07/1971, el inicio del rodaje. Resulta, en cambio, más plausible lanzar hipótesis sobre el retraso del final del rodaje del 28/08/1971 al 08/09/1971, ya que se sabe por una declaración de Armiñán (en Heredero 1990, p. 161) que una vez concluido oficialmente el rodaje se añadió la secuencia 68A del examen del médico forense en casa de Adela/Juan. Puede que la fecha más tardía indique, precisamente, cuándo se rodó la secuencia adicional.

⁶⁶⁰ Posiblemente, se refiera al documental en color *Lanzarote* (José Luis Font, 1971), producido por No-Do y que dura 11:42 minutos.

Ficha descriptiva en <http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac/O14194/IDdb18b77a/NT5>

Visionado en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/lanzarote/2902801>

(ambas páginas vistas el 09/03/2017).

⁶⁶¹ Dato incluido en *CineInforme. Revista Cinematográfica Española de Información Profesional*, 146-147, 1ª y 2ª quincena de marzo de 1972, p. 36.

⁶⁶² Se registra un metraje de 2.279 metros en las licencias de exhibición de las primeras copias tiradas de *Mi querida señorita* (véase AGA CAJA T_(03)121_004 SIGNAGA: 36/05068, EXPEDIENTE 65.769, SIGNATURA 55761, EXP. RODAJE 6-71, CARPETA I). En la ficha técnica - artística conservada en el Archivo Gráfico de FE, se ha corregido la mención mecanografiada de "2.363 metros" por la mención manuscrita de "2.279 metros". Las copias en 35 mm conservadas en Filmoteca Española no sobrepasan los 2.286 metros, con lo cual, descontando los metros ocupados por las colas del metraje, puede darse por confirmado el metraje de unos 2.279 metros.

⁶⁶³ Antes de que el papel de Isabelita fuera asignado a Julieta Serrano, se había pensado en Ana Belén, tal y como aparece en la ficha artística de la solicitud de permiso de rodaje del expediente de la película en el AGA (CAJA T_(03)121_004 SIGNAGA: 36/05068. EXPEDIENTE 65.769. SIGNATURA 55761. EXP. RODAJE 6-71) y, como reconoció Armiñán en una entrevista que le hicieron José María Carreño y Méndez Leite (1972, p. 17), también se había pensado en María José Goyanes.

Aparicio. *Charo, hija de Santiago*: Cristina Suriani. *Merche, hija de Santiago*: Ana Suriani. *Verónica*: Luisa Hernán González (no acreditada)⁶⁶⁴. *Clotilde, clienta de la cafetería*: Dolores (Lola) Gálvez. *Sastre*: Luis Barbero Fernández. *Empleado de la agencia de colocaciones*: Avelino Cánovas Soler⁶⁶⁵. *Alicia, amiga de Adela*: María de la Riva Fuertes. *Médico*: José Luis Borau (no acreditado)⁶⁶⁶. *Chica en el parque 1*: Verónica Forqué (no acreditada)⁶⁶⁷. *Chica en el parque 2*: Dorina Bonora (no acreditada)⁶⁶⁸. *Niño al que Juan ofrece un duro*: Eduardo de Armiñán (no acreditado)⁶⁶⁹. *Profesor de la Academia de Bachillerato*: José Pérez Gállego (no acreditado). *Señorita Álvarez, alumna de la Academia de Bachillerato*: Concha Gregori (no acreditada)⁶⁷⁰. *Voz doblada de Adela*: Irene Guerrero de Luna (no acreditada)⁶⁷¹. *Gamberro en el merendero*: Manuel (Manolo) Matji (no acreditado)⁶⁷². *Figurante de espaldas en entrevista de trabajo*: Jaime de Armiñán (no acreditado)⁶⁷³. *Otros*: Asunción Cosgaya (no acreditada)⁶⁷⁴.

PREMIOS

Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos de 1971 a la mejor dirección (Jaime de Armiñán), al mejor guion (Jaime de Armiñán y José Luis Borau), al mejor actor (José Luis López Vázquez) y al mejor actor secundario (Antonio Ferrandis) de 1971.

Premios del Sindicato Nacional del Espectáculo al mejor guion (Jaime de Armiñán y José Luis Borau) y al mejor actor (José Luis López Vázquez) de 1971.

Premios de la Semana de Cine Español de Granollers a la mejor película, a la mejor dirección, al mejor guion, al mejor actor (José Luis López Vázquez) y a la mejor actriz (Julieta Serrano).

⁶⁶⁴ Luisa Hernán González interpreta el personaje de Verónica según el documento *Datos finales*, de 16 de diciembre de 1971, y la guía española de prensa de 1972. También se la menciona como parte del elenco en Sánchez Vidal 1990, p. 198.

⁶⁶⁵ Avelino Cánovas figura como “empleado de la agencia de colocaciones” en la ficha artística entregada para Depósito Legal (BNE T/45242) y como “empleado oficina” en Heredero 1990, p. 438. En otras fichas filmográficas, se dice que hace de “empleado del banco”.

⁶⁶⁶ Se le menciona en Sánchez Vidal 1990, p. 198 y Heredero 1990, p. 438.

⁶⁶⁷ Heredero 1990, p. 166; Armiñán 2003a, p. 200; Lorente 2010, p. 212.

⁶⁶⁸ Se señala la presencia de Dorina Bonora en *Mi querida señorita* en el pie de una foto fija de la película incluida en el *Diccionario del Cine Español* (1998, s.p. intercalada entre pp. 608-609).

⁶⁶⁹ El propio Eduardo de Armiñán confiesa su participación en *Mi querida señorita* a la periodista María de Álvaro en una entrevista publicada en *El Comercio* (28/05/2017).

⁶⁷⁰ Armiñán informa a Antonio Gregori (2009a, p. 355) sobre la participación de Concha Gregori en *Mi querida señorita*. Por el parecido físico, quizá sea la joven que hace el papel de la señorita Álvarez, alumna de la academia de bachillerato en la sec. 76.

⁶⁷¹ El dato sobre la participación de la actriz de doblaje Irene Guerrero de Luna aparece en las respuestas de Armiñán a una entrevista de José María Carreño y Fernando Méndez-Leite (1972, p. 17), en las que la menciona como “la viuda del actor Félix Fernández”; en Rodríguez 2008, p. 333; y en *Internet Movie Data Base* (IMDB) http://www.imdb.com/title/tt0067425/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast.

⁶⁷² La participación de Manuel Matji en la película, en la sec. 59 del merendero en los alrededores de Madrid, se indica en Lorente 2010, p. 159. El propio Manuel Matji (en Dufour 2014, p. 43) habla de su breve participación en la película.

⁶⁷³ La intervención de Jaime de Armiñán como figurante en de su película la confirma el director a Alfonso Rivera (Armiñán 2001, p. 24). Se trataría, probablemente, de un plano de espaldas durante una entrevista de trabajo en la sec. 45, mostrado en foto-fija en Lorente 2010, p. 207.

⁶⁷⁴ Se nombra a esta actriz en la guía española de prensa de 1972 y en Sánchez Vidal 1990, p. 198. Puede que se trate de una de las figurantes de las sec. 4-5, del accidente de coche de Adela, y/o de la sec. 13, de la inauguración del centro deportivo local. Quizá sea la dama a la que Adela le pide que le guarde un ramo de flores mientras baja las escaleras de la tribuna del centro deportivo con Santiago.

Premio de la Asociación de Críticos de Barcelona a la mejor película española de 1972.

Hugo de Plata del Festival de Chicago de 1972.

Nominación al Oscar de Hollywood a la mejor película extranjera de 1972.

Premio San Jorge de Cinematografía.

Entrevista a José Luis Borau, productor y guionista de *Mi Querida Señorita*

(Realizada en la sede de la SGAE, Madrid, el martes 23 de octubre de 2007)

Pregunta: *¿Cómo se les ocurrió la idea de tratar el tema del travestismo?*

Respuesta: Volviendo de Roma en un avión, leí un reportaje en una revista que se llamaba *Tempo*, donde una mujer había decidido que no quería ser una mujer. Le gustaban las mujeres y, cuando fue al médico, éste le dijo que era un hombre.

No queríamos [Jaime de Armiñán y yo] hacer el caso de un travesti, sino de una mujer que, en el fondo, es un hombre, y que cuando era mujer todo le resultaba más difícil que cuando era hombre, sobre todo en los años 1960 y 1970. La vida de la mujer siempre ha sido más difícil, sobre todo en provincia, solterona y vieja –en la película tiene 43 años y la gente de la sociedad provinciana la mira con desprecio. Cuando es un hombre, resulta que un hombre de 43 años es joven y para él es mucho más fácil. Ésa era la idea fundamental, la de una mujer que pasa a ser hombre, no la alguien que se disfraza de mujer como en *La tía de Carlos* o en *Tootsie* porque eso es mucho más antiguo. Queríamos hacer la historia de un personaje que hasta un determinado punto de su vida es una mujer y cuando va al médico, éste le dice: “usted no es una mujer”.

P: *¿Se asesoraron médicamente para la película?*

R: Fuimos a hablar con un médico o dos porque había gente que pensaba – y no solamente en España- que una mujer no puede pasar a hombre, que eso era imposible.

P: *Pero, ¿se trata de un caso anómalo de travestismo inconsciente o verdaderamente hay una operación de cambio de sexo?*

R: Se presupone una operación de cambio de sexo. El médico nos explicó la operación.

P: *En paralelo al tema del travestismo, Mi querida señorita presenta una visión atrevida de las relaciones prematrimoniales para el contexto de la España franquista.*

R: Se hablaba mucho de las experiencias prematrimoniales, como de un gran escándalo. Unos decían que eran convenientes y otros que eran antirreligiosas y anticatólicas. Había incluso una película de Pedro Masó que se llamaba *Experiencia prematrimonial*. Esto era consecuencia de la apertura con Fraga y existe esa frase famosa de “Con Fraga, hasta la braga” porque con Fraga se abrió la mano, aunque sólo en ese sentido.

P: *En mi opinión, a lo largo de Mi querida señorita hay una agresión constante a los personajes femeninos.*

R: Quizás tengas razón tú, date cuenta de que antes la mujer joven se defendía de sus admiradores. Había dos razones para eso. Primera, que la chica siempre decía: “bueno, ya veremos a ver”, como en ese famoso chotis madrileño “Cipriano, Cipriano, no bajas más la mano”. Segundo, porque queríamos ya dar la idea subliminal de que esa chica no estaba para los chicos que le correspondían, sino que intuía que le gustaba la señorita – aunque no era consciente. Por eso, en la escena final ella dice: “¡Qué me va usted a contar, señorita?”, frase que se había metido en la película dos veces antes –mientras López Vázquez era señorita- para que la gente creyera que era una costumbre de ella decirla.

P: *¿Cuál es el motivo por el que José Luis López Vázquez no abra la puerta de su casa al cura?*

R: No le abre porque no quiere saber nada. No quiere hablar con el cura, que le conocía en su época de mujer y con el que se confesaba como mujer. No quiere saber nada ni que le revuelvan más, ya es un hombre y es lo que le gusta ser.

P: *Normalmente, en el cine español de los años 1970 la figura del franquismo se identifica con la autoridad del padre (El jardín de las delicias, de Saura, o El desencanto, de Jaime Chávarri), ¿en el caso de Santiago, el personaje interpretado por Antonio Ferrandis, su masculinidad no está puesta en entredicho?*

R: El personaje de Antonio Ferrandis es, aparentemente, un hombre de una pieza, viudo con dos hijas bastante respondonas, que le complican bastante la vida; pero siempre hay la pregunta de por qué le gusta una mujer tan fea. Además de las ventajas objetivas – el dinerillo de Adela- se siente atraído por una mujer que es un hombre, por el mismo sexo, aunque él no es consciente ni lo sabe remotamente.

P: *El cine español “comprometido” de los años 1970 planteaba frecuentemente metáforas y dobles sentidos para contar todos aquellos temas que la censura no permitía abordar directamente. Cuando Jaime de Armiñán y usted prepararon el guion de Mi querida señorita, ¿qué metáforas o simbolismo querían transmitir?*

R: Las metáforas en el cine español son muchas veces inconscientes. Yo no me acuerdo de que pensáramos en esas cosas; aunque Marsha Kinder, una amiga mía americana que escribió un libro sobre cine español, decía lo mismo que tú. Claro que éramos conscientes de muchas cosas que hacíamos; pero de otras, no. Por ejemplo, sobre el predominio de la familia y todas esas cosas no pensábamos. Era algo que estaba en la vida corriente.

P: *Algunos historiadores de cine español asimilan Mi querida señorita con la corriente cinematográfica española conocida como Tercera Vía, creada por José Luis Dibildos para realizar películas comerciales de factura correcta que reflejan preocupaciones contemporáneas sin profundizar excesivamente en una visión crítica, ¿cuál es su opinión?*

R: *Mi querida señorita* no era Tercera Vía. Tercera Vía eran *Los nuevos españoles, Españolas en París...* todas esas películas, pero no ésta.

P: *Muchas escenas de Mi querida señorita, al igual que ocurre en otras películas españolas de los años 1970, se describe una coexistencia entre lo viejo y lo nuevo, una confrontación entre lo tradicional y lo moderno... que reflejan una España en pleno proceso de cambio social.*

R: Claro, claro. Hay una escena en la que sale un cura moderno para esa época (¡el guión se escribió en 1970 y se rodó en 1971!), que hacía deporte. Ahora la gente ni se fija en eso, pero entonces era una novedad. Por eso las beatas del pueblo decían: “hay que ver, ¡qué cura más avanzado!”.

Sin embargo, yo creo que la idea fundamental de la película es otra. Cuando los actores se disfrazan de mujer sigue dándose la idea de que no es más que un disfraz de mujer, empezando con *Some Like It Hot*. Se disfrazan de mujeres para tocar en una banda, para escapar de los *gangsters*. Pero no es el caso de un hombre que se siente mujer o de

una mujer que se siente hombre. Eso se ha dado mucho menos y, en aquella época, yo estaba convencido de que la iba a prohibir la censura.

P: *¿Y cómo fue que la censura no la prohibió?*

R: Pues porque no se enteraron. Pensaron que, en el fondo, era un poco como *La Tía de Carlos*.

Yo tenía miedo de que se cargaran el guión, pero los censores no se enteraron – igual que no se habían enterado muchos años antes de la película *Diferente* que, en el fondo era un canto a la homosexualidad. Cuando vieron *Mi querida señorita* sólo quitaron unos pocos fotogramas -ni siquiera un plano- de Mónica Randall, la chica del puticlub que se acuesta con José Luis López Vázquez. Estaba de espaldas a la cámara y desnuda de cintura para arriba pero, en un momento dado, se movió un poquito al actuar -no porque se lo dijéramos, ni nada- y por cuatro o cinco fotogramas se le veía un pecho. Esos cuatro o cinco fotogramas es lo único que se cortó de *Mi querida señorita*.

De la carga política de la película no se enteró nadie, ni los censores tampoco. Aunque la película tuvo muy buenas críticas y muchísimos espectadores, la gente no acabó de comprenderla. El pueblo pensó que era una comedia para reírse, que era López Vázquez. La vivían, se conmovían con el humor, les gustaban los personajes y el guion –es el más redondo que he escrito, funciona como un reloj-, pero no entendían la idea revolucionaria que promovió la película: es una película en la que el sexo no coincide exactamente con el amor. Era una película muy arriesgada. Tenía dentro dinamita.

De la ambivalencia de los diálogos de la escena final: Juan: “Algún día te contaré algo”/ Isabelita: “¿Qué me va usted a contar señorita?”, en la que no sabemos si el personaje de Julieta Serrano sabía o si lo dice instintivamente, la censura ni de lejos se enteraba, pero mucha gente que vio la película tampoco se enteró.

P: *Aparte de la producción y de la escritura conjunta del guion entre Jaime de Armiñán y usted, ¿en qué otros aspectos de la realización de Mi querida señorita participó?*

R: Mi contribución a la película fue dibujarla toda, como en las películas que dirijo. Desde los tiempos de la Escuela de Cine tengo la costumbre de dibujar siempre el *storyboard* –aprendí así en la escuela y no lo puedo evitar. Dibujando durante las localizaciones se ahorra muchísimo dinero y, a veces, al hacer los dibujos, cambias el guion y lo adaptas a la realidad. Dibujaba los planos de acuerdo con Jaime quien, en algún momento, se reveló un poquito, pero normalmente siguió los dibujos. En cambio, Jaime, como muchos directores, no creía en esas cosas y, además, es muy aburrido dibujar el día de antes las escenas. Por ejemplo, Manuel Gutiérrez Aragón, al que produje y con el que escribí el guion de *Camada negra*, no le gusta dibujar las películas -dice que es ponerles un corsé-, a no ser una escena con muchos figurantes. Del funeral del camarero muerto sólo teníamos una mañana -cosas del cine español-, y teníamos que ir a tiro hecho. Manolo lo comprendió y es la única escena de *Camada Negra* que se dibujó. La dibujé yo a efectos de ganar tiempo.

P: *En los encuadres de la película, donde el personaje de Adela aparece siempre “atrapado” tras rejas, espacios estrechos o reflejada continuamente en un espejo, ¿podríamos pensar en la influencia de las películas Douglas Sirk en Mi querida señorita?*

R: Douglas Sirk es un maestro, aunque su ejemplo no lo he pensado en la película. Tengo directores a los que adoro, pero luego a la hora de hacer las películas no me acuerdo de eso. Nunca he hecho un plano a la John Ford ni a la Fellini. Tengo sus películas asimiladas. Son, por decirlo así, mi credo cinematográfico, pero no soy consciente. Lo hago automáticamente.

P: *Me parece muy curioso que, en el mismo año, 1972, coincidan dos películas – Mi querida señorita y Ana y los lobos de Saura- en el tratamiento de la temática de un niño al que visten de niña desde que nace. Me refiero en concreto, a la escena de Ana y los lobos en la que el personaje de Rafaela Aparicio, rebuscando entre los recuerdos de niñez de sus hijos, revela al de Geraldine Chaplin, a partir de una fotografía, que a su hijo José le vistieron de niña hasta la primera comunión. A pesar de las diferencias –el personaje de Ana y los lobos sólo estuvo vestido de niña hasta su primera comunión y el protagonista de Mi querida señorita se consideraba una mujer hasta los 43 años-, ¿hubo intereses o influencias comunes entre Saura y ustedes?*

R: Ana y los lobos es anterior a Mi querida señorita -que se estrenó en febrero de 1972 y se rodó en el verano de 1971. El caso de “Ana y los lobos” era muy corriente en España antes de la Primera Guerra Mundial. Se vestía a los niños como niñas hasta que éstos empezaban a tener cierta personalidad sexual. Encontrarás fotografías de finales del S.XIX y principios del S. XX de hombres muy famosos que están vestidos de niñas. De Benito Pérez Galdós, por ejemplo, a lo mejor hay alguna fotografía de cuando tenía 5 años vestido de niña. Primero, se hacía una foto desnuditos en una almohada. Luego, la siguiente foto era vestido de niña. A continuación, a los 4 o 5 años se le vestía de niño. Ya no se le podía vestir de niña porque, además, perjudicaba al desarrollo normal del niño. La película de Saura es completamente realista en ese sentido, pero responde a un caso distinto del de Mi querida señorita. En el caso de Mi querida señorita, la película comienza con una colección de fotografías sobre la vida de una chica, que hace la primera comunión de niña, que tiene amigas... Ha sido una mujer desde niña, sólo que por dentro se sentía rara.

[Una historia similar] la encontré en un libro de una tienda de libros antiguos cuando fuimos con Mi querida señorita al Festival de Chicago y a José Luis López Vázquez le dieron el Hugo de plata. En el libro se cuenta el caso de una niña americana de origen italiano que, de repente, cuando tuvo 19 o 23 años, decidió que era un señor y se cambió de sexo. Es el caso de Mi querida señorita, se han dado casos parecidos.

P: *En su película Hay que matar a B., rodada gracias al éxito de recaudación de Mi querida señorita, hay una cita de los títulos de crédito de esta última en la escena en la que la pareja protagonista se conoce en el cine. ¿Qué significado tiene este guiño?*

R: No hay ninguna razón especial ni ninguna intención particular, sino que para ahorrar, no solamente se dibujaba, sino que además ponías una película que era tuya y no había que pagar derechos a nadie. Teniendo una película de la casa, pues la utilizamos.

P: *Y de paso se promocionaba también Mi querida señorita...*

R: Pues no creo que se haya hecho mucha promoción. Aparte, con Mi querida señorita se ganó muchísimo dinero. Es el único caso de una película que estuvo meses y meses en un cine de estreno como el Coliseum [de Madrid]. Se estrenó allí en enero o febrero de 1972 y hasta 4 o 5 meses después no llamaron diciendo que la iban a quitar

porque había bajado el público. Les pregunté cuánta taquilla estaba haciendo y era una recaudación estupenda. Bueno, pues la quitaron y pusieron una película que se llamaba en español *John Wayne y los cowboys*. La tuvieron una semana y volvieron a poner *Mi querida señorita*. Tuvo muchísimo éxito.

Yo sólo he ganado dinero con 2 películas: *Mi querida señorita* y *Furtivos* y con ellas todavía sigo viviendo. Hice muchas películas y con todas perdí dinero. Unas veces más, unas veces menos, otras veces recuperábamos lo justito. Entonces, en el cine español, todo era muy raquítico y muy de aprovechar todo. Me acuerdo cuando dije en mi productora -que era yo el que pagaba- que los trajes de José Luis López Vázquez no valían y que había que repetirlos todos. En la productora fue un escándalo porque todo se miraba al céntimo. Cuando fuimos con la película a los Óscar -era el año de *Cabaret* y *El Padrino*- te preguntaban: “¿cuánto te ha costado la película?”, que 7 millones de pesetas. Eso no costaba ni una mini-escena de una película americana.

El protagonista, José Luis López Vázquez

P: ¿Por qué eligieron a José Luis López Vázquez?

R: Era perfecto para la película. Entonces tenía 43 años o así, y era un actor muy revalorizado en las películas *Peppermint frappé* y *El jardín de las delicias* de Carlos Saura.

No supimos quien iba a ser la chica casi hasta el final. Jaime había pensado en Ana Belén, pero luego no ella sino otra persona dijo que no porque todo el mundo pensaba que sería una película como *La Tía de Carlos*.

Así, yo quería coproducir la película porque tenía muy poco dinero y visité a un productor quien dijo: “pero hombre..., López Vázquez... un hombre tan feo, ¿por qué no lo hace Carlos Larrañaga?”. Nadie entendía la película. Con esos presupuestos temáticos, pensaban que era una película de risa. Por eso, yo propuse que la manera de que el público no se ría luego es que se ría al principio. Entonces, la película empieza con Adela poniéndose mantilla y claveles. Una vez que la gente se ha reído, descansa y ya entramos en la historia de *Mi querida señorita*. Si desde la primera imagen hubiera sido dramática, no sé si lo hubiera aceptado el público porque para él era un personaje de risa.

P: Tengo entendido que antes de comenzar el rodaje, Jaime de Armiñán y usted tuvieron problemas con los miedos de José Luis López Vázquez.

R: José Luis López Vázquez... fue tremendo. Habíamos escrito el guión pensando en él. Yo, siempre que puedo pero se puede pocas veces, prefiero escribir los personajes conociendo al actor que los va a hacer. Por ejemplo, en *Furtivos*, no sabía quiénes iban a interpretar el chico y la chica, pero el personaje de Lola Gaos lo escribí pensando en ella. Cuando tienes un actor, le cortas un traje a la medida, como a José Luis López Vázquez en el caso de *Mi querida señorita*.

Cuando José Luis López Vázquez vio el guión, le gustó mucho porque se dio cuenta que la película era para mayor honor y gloria suya. Dijo que sí, pero luego le empezó a entrar miedo porque se trataba de encarnar no a un hombre que se disfrazaba de mujer sino a una mujer realmente.

Le hicimos unas pruebas en un chalecito mío con los trajes que le había hecho Maiki Marín. La prueba fue una catástrofe porque las telas de los trajes eran más o menos duras y parecía un hombre -luego hicimos unos trajes con unas telas que se acoplaran más al cuerpo, como la seda. Le dije a José Luis López Vázquez que no viera esas pruebas, pero las vio y se quedó horrorizado. Entonces, dijo que no hacía la película.

Pero Jaime, que en eso es muy decidido -mucho más que yo- le dijo: “mira, este guión lo hemos escrito para ti. Es el papel de tu vida. Tienes hasta las seis de la tarde para decidir. Si a las seis de la tarde dices que no, no haces la película o, a lo mejor, la película no se hace”. Yo estaba muy nervioso, porque era el productor y hacía mucha inversión. Entonces, Jaime y yo nos fuimos al cine Velázquez [de Madrid] a ver *Le Boucher* de Chabrol. Cuando volvimos a la productora después de la película, ya había llamado López Vázquez diciendo que hacía la película.

En otra de las escenas de la película –rodada en el Ayuntamiento de Alcalá- Adela va a ver al director de la Caja de Ahorros y aparecen las hijas del director del banco. Cuando vi rodada la escena –montábamos en mi casa- era un horror porque el traje era super duro, masculino.. Dijimos que había que rodar la escena otra vez y López Vázquez no quería repetirla. Él que había dicho que los trajes no sé qué... qué no hacía la película... Le dije que era en beneficio suyo y se repitió la escena.

José Luis es tremendo. George Cukor lo puso en *Viajes con mi tía*, en el papel de amante francés, porque vio *Mi querida señorita* y le encantó. Lo que pasa es que el burro de López Vázquez, como tantos españoles, pues no quería aprender idiomas y se aprendió de memoria los diálogos de *Viajes con mi tía*, adaptación de una historia de Graham Greene. Desaprovechó una oportunidad.

Mi querida señorita en Hollywood

P: ¿Cómo fue el paso de *Mi querida señorita* por Hollywood durante su nominación al Óscar a la mejor película extranjera?

R: *Mi querida señorita* tuvo mucho éxito en Hollywood y se presentó a los Óscar. Por ejemplo, López Vázquez y yo todavía tenemos una carta que le dirigió Cukor al director de la Academia de entonces, donde hablaba estupendamente de la película y decía: “tiene la mejor frase final que se ha oído desde *Some Like It Hot*.”

[*Mi querida señorita* no ganó el Oscar], sino *El discreto encanto de la burguesía* de Buñuel, representando a Francia. Yo pienso que Buñuel ganó ese año como consecuencia del escándalo causado entre la gente culta de Hollywood –que no es mucha- cuando dos años antes no le dieron el Oscar por *Tristana* –que, a mi modo de ver, era mucho mejor que *El discreto encanto de la burguesía*.

Unos días antes [de la ceremonia], Cukor dio una comida de reparación a Buñuel en su casa, de la que hay una foto muy prodigada donde estaban todos los grandes directores -Cukor, Buñuel, Fred Zinnemann, Billy Wilder, Hitchcock...- salvo John Ford, que bebió más de la cuenta (estaba ya muy mayor) y se lo llevó su chófer en brazos antes de la foto. Lo que pasa es que Buñuel, como era muy astuto y muy cazurro, se marchó de Hollywood justo uno o dos días antes de los Oscar.

Si ese año no se lo hubieran dado a *El discreto encanto de la burguesía*, estoy totalmente convencido de que se lo hubieran dado a *Mi querida señorita* porque había gustado hasta tal punto que a mí me la pidió muchísima gente de Hollywood. Por ejemplo, Richard Brooks me llamó un día para pasarla ese fin de semana en su casa.

Como circuló tanto la copia, estoy seguro de que la vieron los de *Tootsie*, ya que tiene escenas calcadas de *Mi querida señorita*, sobre todo una en la que le pone el anillo en la mano. Sin embargo, *Tootsie* fue más cobarde al tratar sobre un hombre actor que se disfrazaba de mujer porque piensa que así le van a dar más papeles que de hombre. *Mi querida señorita* era un caso muy avanzado no solamente para España, sino incluso para el resto mundo.

P: ¿Qué repercusiones tuvo el paso de *Mi querida señorita* por Hollywood?

R: Cuando se estrenó *Furtivos* en el Festival de San Sebastián vino Spielberg con Verna Fields, montadora de *Jaws* y vicepresidente de Universal. En Hollywood, Irving Lerner, que había sido ayudante de dirección de Fritz Lang y productor asociado de *Hay que matar a B.*, quería hacer una versión americana de *Mi querida señorita* con Verna Fields.

Hicimos una adaptación del argumento a la vida americana y, en el estudio de la Metro, donde yo iba mucho, hablé con Verna Fields y descubrí que no quería que la versión americana la dirigiéramos ni Armiñán ni yo, sino la italiana Lina Wertmüller – que estaba muy de moda en Hollywood- y que yo fuera productor asociado. Pero a mí me horrorizaba Lina Wertmüller como directora y no quería ser productor asociado en Hollywood. Entonces dije que la versión de *Mi querida señorita* o la dirigía Armiñán, o la dirigía yo u otra persona, pero Lina Wertmüller, no.

[Otra anécdota] es que Irving Lerner me propuso un actor que todavía no era conocido y que la haría por muy poco dinero pero que él creía que cuando se estrenase otra película suya –*Rocky*- iba a tener un éxito tremendo. Era Sylvester Stallone. Yo le dije que era un disparate, que ese actor no podía hacer de mujer al principio de la película e Irving, que era muy listo, me contestó que tenía razón. Antes de Stallone, habíamos pensado en el cantante de *Cabaret*.

GLOSARIO

CENSURA TARDOFRANQUISTA

Bajo el mandato de Alfredo Sánchez Bella al frente del Ministerio de Información y Turismo no se derogó, al menos formalmente, la legislación aperturista en materia de censura. Aunque se mantuvieron vigentes tanto la *Orden ministerial de 9 de febrero de 1963* (BOE núm. 58, de 8 de marzo de 1963, pp. 3929-3930), que había instaurado un código de censura gestado tardíamente y de interpretación a menudo incierta, como la *Orden de 10 de febrero de 1965 por la que se aprueba el reglamento de la Junta de Censura y Apreciación de Películas* (BOE núm. 50, de 27 de febrero de 1965, pp. 3101-3105); la arbitrariedad y el endurecimiento en la práctica de los márgenes de tolerancia quedaron consignados en una nota informativa del Ministerio de Información y Turismo publicada en la revista *Mundo*, núm. 1.655, del 22 de enero de 1972 (reproducida parcialmente en Pérez Merinero 1975, pp. 66-67 e, íntegra, en Gubern 1981, pp. 255-257). Pérez Gómez (1973a, p. 22) se hace eco del endurecimiento de las directrices censoras).

Se recogen ejemplos de los abusos de la censura sobre la producción local en este período en el documental clandestino *Para no olvidar: la censura del franquismo* (Manuel Esteban, 1971). En él se expone a través de testimonios de creadores cinematográficos y teatrales, y de oportunos fragmentos de sus obras, la disyuntiva tardofranquista entre, por un lado, la cada vez más ardua opción posibilista de someter proyectos al control de la Administración intentando sortear la censura y, por otro, la automarginación rupturista de quienes se oponen a su intromisión y vigilancia. En el terreno cinematográfico, las dificultades de la práctica posibilista quedan plasmadas en la prohibición de *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971) y en la obstrucción temporal resuelta con cortes de *Liberxina 90* (Carles Durán, 1970-71) y *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970), producción de Elías Querejeta. En el ámbito teatral, las dificultades eran patentes en las trabas sufridas por Adolfo Marsillach para hacer la gira nacional de su montaje de *Tartufo*, de Molière; en la prohibición del estreno madrileño de *Yerma*, de la Compañía de Núria Espert; y en la resignación de Fernando Fernán Gómez a representar clásicos, como *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen, al no ser factible poner en escena obras de contenido social o vanguardistas por falta de público y obstáculos administrativos. En esta confrontación entre represión y resistencia, los desengañados con un sistema que hacía inviables sus iniciativas, como Martín Patino o Durán, se sumaban progresivamente a al cine de oposición rupturista, representado en el documental de Manuel Esteban por Pere Portabella y su *Umbracle* (1972), por el dramaturgo Alfonso Sastre y por el ensayo furtivo de una obra política por un grupo catalán.

Los ejemplos de censura cinematográfica recogidos por Esteban se completan con otros expuestos en Gubern 1981, pp. 265-271, donde se recogen las prohibiciones y mutilaciones que sufrió *La respuesta* (José María Forn, 1969); los innumerables cortes impuestos a *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972); los retoques solicitados en guión y película a *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970), *Ana y los lobos* (C. Saura, 1972)

y *Separación matrimonial* (Angelino Fons, 1973); y los guiones rechazados que, o no se rodarían: *A mi querida mamá en el día de su santo*, de Luis García Berlanga, o se harían años después: *Furia española* (Francesc Betriú, 1975) y *La criatura* (Eloy de la Iglesia, 1977).

La inoportunidad de tales actitudes era manifiesta cuando una liberalidad sin precedentes se iba extendiendo en las pantallas occidentales desde principios de los sesenta, sobre todo en materia de sexualidad. Si bien los censores españoles no podían retrotraerse a los años cuarenta y obviar la evolución operada por el turismo, la industrialización, el consumismo y las migraciones económicas sobre las costumbres y los prejuicios de la sociedad española, las regresivas instrucciones recibidas –disimuladas por un modoso destape, una falsa liberalidad y una modernidad superficial– no dejaban de ser anacrónicas respecto a las libertades eróticas e ideológicas de cinematografías europeas cuyo control estatal se había ido suavizando o incluso abolido, y de la industria estadounidense que había sustituido el Código Hays por un sistema de calificación por edades (Gubern 1981, pp. 235-244 y 286-294). Ilustraban este creciente desfase español en materia cinematográfica la proliferación de dobles versiones, (co)producidas desde los años cincuenta con un metraje más recatado para consumo interno y otro más licencioso para la exportación, y las notorias peregrinaciones de espectadores al sur de Francia para ver imágenes prohibidas por su contenido sensual o su militancia política (Gubern 1981, pp. 258-259; Pérez Gómez 1973a, pp. 24-27; y Pérez Gómez 1974, pp. 12-14).

Además de extemporánea, la intolerancia de la Administración en este período obviaba las peticiones cada vez más generalizadas de supresión de la censura previa –cuando no de toda censura–, que se veía como un obstáculo para la competencia equitativa de las producciones españolas con las extranjeras. La eliminación total de las trabas expresivas, planteadas por primera vez en las Jornadas de Sitges de 1967, fue una de las reivindicaciones de la Asamblea Extraordinaria de la Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía (ASDREC), celebrada el 16 y 17 de marzo de 1971, y quedó reiterada el día 28 del mismo mes en el coloquio *La situación actual del cine español* que organizó el Centro de Estudios de Problemas Contemporáneos (Carandell 1970, pp. 11-13; Gubern 1981, pp. 260-264).

Por otra parte, una encuesta realizada por *Nuevo Diario* (12/04/1970) a significativos directores, productores, guionistas, críticos, actores y actrices –reproducida en *La Vanguardia Española* (23/04/1970, p. 6)–, revela una actitud mayoritariamente hostil a la censura previa –y a la censura a película terminada– de los profesionales de la época. De los encuestados, sólo la actriz Marisol y el productor Manuel Goyanes muestran algún temor o reparo ante la supresión de la censura previa.

Mientras Sánchez Bella ocupó su cargo, no se dio respuesta a estas exigencias. La línea dura que había caracterizado a la censura tardofranquista sólo se suavizó con su cese en junio de 1973 y la desaparición del presidente del gobierno, Carrero Blanco, en el atentado mortal del 20 de diciembre de 1973. Su sustituto, Carlos Arias Navarro, nombrará ministro de Información y Turismo a Pío Cabanillas, que promoverá una segunda ‘apertura’ cinematográfica hasta octubre de 1974, en consonancia con el anunciado ‘espíritu del 12 de febrero’. Si bien esta experiencia de limitada liberalidad fue fluctuante y quedó frustrada prontamente, poco después de su término se promulgaría un

nuevo código de censura (*Orden de 19 de febrero de 1975 por la que se establecen normas de calificación cinematográfica*, BOE núm. 52, de 1 de marzo de 1975, pp. 4313-4314). Sin grandes novedades respecto al código anterior, se diferenciaba básicamente en que autorizaba los desnudos bajo ciertas condiciones aunque, a esas alturas, tal medida resultaba insuficiente para contentar a profesionales y espectadores. La censura estatal quedará finalmente abolida por el *Real Decreto 2071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas* (BOE, núm. 287, de 1 de diciembre de 1977, pp. 26420-26423).

COMEDIA 'SEXY' ESPAÑOLA

El producto más lucrativo a finales de los sesenta y comienzos de los setenta era la 'comedia sexy' o *landismo* -en honor al protagonismo recurrente de Alfredo Landa. Se trataba de una evolución y variante erotizada (que no erótica) de la comedia desarrollista donde, sin descuidar la anécdota sociológica de actualidad, adquirían un protagonismo central la sexualidad y su impacto (extra)conyugal. Como su predecesora, hibridaba influencias de la tradición teatral autóctona -el sainete, el astracán, la parodia-, y de modelos importados -la *sex comedy* americana, la *commedia all'italiana*, el vodevil-, pero se caracterizaba por un esquematismo morfológico bien definido y por un trasfondo moral tradicionalista. Su arranque solía ser una introducción casi documental a un fenómeno social, el desplazamiento de un entorno rural a otro cosmopolita y moderno como la ciudad o la costa, y/o la presentación de traumas y sexualidades falsamente 'perversas' e 'inmorales' desmontadas o enmendadas a continuación. Se sucedían en tales comedias peripecias jalonadas de donjuanescos intentos frustrados del varón español por conquistar y compartir lecho con esculturales turistas extranjeras y féminas de mala reputación que les curasen de sus inhibiciones. Sus andadas quedaban contrarrestadas, generalmente, por la estrecha vigilancia de la 'decente' mujer española. Si la protagonista era femenina, la acción giraba en torno al potencial peligro de 'descarriarse' moralmente, es decir, de caer en la prostitución, de ser engañada por un galán que la deshonrase o de llevar una vida urbana disoluta y frívola. La conclusión del metraje, tanto en la vertiente masculina como en la femenina, no ofrecía otro horizonte deseable ni posible que el matrimonio y la familia patriarcal, con una convencida o resignada adscripción a los valores tradicionales.

Buena parte de la producción cómica de aquellos años resulta más o menos fiel a este reiterativo entramado (con los matices estilísticos que diferencian a las distintas productoras). Filmes como *No desearás al vecino del quinto* (R. Fernández, 1970), *El abominable hombre de la Costa del Sol* (Pedro Lazaga, 1970), *El apartamento de la tentación* (Julio Buchs, 1971), *La graduada* (Mariano Ozores, 1971), *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971), *Los días de Cabirio* (Fernando Merino, 1971), *Aunque la hormona se vista de seda* (Vicente Escrivá, 1971) o *La liga no es cosa de hombres* (Ignacio F. Iquino, 1972) han sido percibidos como sucedáneos castradores, groseros, adoctrinadores y de bajo coste del rampante erotismo foráneo prohibido por la censura que, aun recurriendo a un limitado destape, velaban por la vigencia de la moral nacionalcatólica en su desenlace, que negaban al espectador herramientas para

cuestionarla y que deformaban sus gustos. La percepción eminentemente negativa de estas películas por sectores críticos se ha ido matizando al reconocer su valor como documento sociológico, sus posibles lecturas *camp* -o de apropiación visibilizadora de hitos homófobos como *No desearás al vecino del quinto-*, y un tirón popular que, décadas después de su estreno, perdura en sus pases televisivos.

El origen, características, variantes y recepción de la ‘comedia *sexy* española’ que aquí se señalan han sido ampliamente descritos y analizados en Pérez Merinero 1973, p. 12; Gubern 1974, pp. 11-16 y Vanaclocha 1974, p. 196-284; Galán (en *Triunfo*, 04/01/1975, pp. 52-53); Amo 1975; Utrera (en *Aguayro*, 07/1976, pp. 26-27); Monterde 1993, pp. 39-43; Martínez Expósito 2004, pp. 214-232; Mira 2008, p. 388; Huerta Floriano y Pérez Morán 2012.

EVOLUCIÓN LEGISLATIVA DE LOS DERECHOS DE LA MUJER EN ESPAÑA

El Código Civil de 1889, de clara inspiración patriarcal, subordinaba económica, cívica y familiarmente a la mujer casada a la voluntad y tutela del marido. Tras el paréntesis de la II República en que la mujer había adquirido nuevos derechos, el primer franquismo recuperó la forma primitiva del Código Civil y consagró la minoría de edad de la mujer en el seno del matrimonio y la tutela paterna de la mujer soltera hasta los 25 años. Con el Fuero del Trabajo de 9 de marzo de 1938 quedó clara la división trabajo/hogar entre los esposos en su cap. II art. 1, que “liberaba a la mujer casada del taller y de la fábrica”. Al mismo tiempo, en paralelo a las medidas legislativas, las instituciones educativas y la Sección Femenina de F.E.T y de las J.O.N.S. continuaron un adoctrinamiento de la mujer como madre y esposa.

Ahora bien, la sumisión e indefensión financiera, laboral y familiar de la mujer casada y la marginación de solteras y viudas se fueron suavizando durante los casi cuarenta años de dictadura franquista, a medida que se operaba un desarrollo socioeconómico sin precedentes en España. Muy discretamente y para ajustarse al Concordato con el Vaticano de 1953, la *Ley de 24 de abril de 1958 sobre modificación del Código Civil*, ofrecía a las madres algunas garantías económicas y sobre la patria potestad de los hijos en caso de separación o nulidad del matrimonio. Sin desdecirse del Fuero del Trabajo, la *Ley 56/1961 de 22 de julio sobre derechos políticos profesionales y de trabajo de la mujer* declaraba el derecho de la mujer española a acceder, en igualdad de condiciones con el hombre, al empleo privado y público (salvo a las Fuerzas Armadas y la Justicia), pero la licencia marital se seguía exigiendo a las mujeres casadas que no ejercieran una profesión antes del matrimonio. En la misma dirección, el *Decreto 2310/1970 de 20 de agosto por el que se regulan los derechos laborales de la mujer trabajadora en aplicación de la Ley de 22 de julio de 1961*, daba a elegir a la mujer recién casada entre retirarse del mundo laboral con una indemnización o seguir trabajando con facilidades para compatibilizar maternidad y empleo. Poniendo término a una desigualdad manifiesta, la *Ley 31/1972, de 22 de julio, sobre modificación de los artículos 320 y 321 del Código Civil y derogación del número 3 del artículo 1.880 y de los artículos 1.901 a 1.909, inclusive, de la Ley de Enjuiciamiento Civil*, otorgaba a la mujer soltera la plena mayoría de edad y capacidad de obrar a los 21 años, igual que el hombre. Cuando la dictadura franquista estaba agotándose, la *Ley 14/1975, de*

2 de mayo, sobre reforma de determinados artículos del Código Civil y del Código de Comercio sobre la situación jurídica de la mujer casada y los derechos y deberes de los cónyuges fue la que más avanzó hacia la emancipación jurídica y financiera de la mujer casada.

Será, sin embargo, la Constitución democrática de 1978 la que equipare los derechos de las mujeres con los de los hombres. Ya en este nuevo período histórico y bajo su égida se promulgaron una serie de leyes que desarrollaban la igualdad y derechos individuales. Fueron claves la *Ley 30/1981, de 7 de julio, por la que se modifica la regulación del matrimonio en el Código Civil y se determina el procedimiento a seguir en las causas de nulidad, separación y divorcio*, y la *Ley orgánica 9/1985, de 5 de julio, de reforma del artículo 417 bis del Código Penal*, por la que se autoriza el aborto bajo los supuestos de riesgo para la vida de la madre, en caso de violación y si el feto sufre graves taras físicas o psíquicas. Esta ley precederá a la *Ley Orgánica 2/2010, de 3 de marzo, de salud sexual y reproductiva y de la interrupción voluntaria del embarazo* que ya es una ley de plazos, no de supuestos. La nueva ley ha sido recurrida ante el Tribunal Constitucional por diputados del Partido Popular y está pendiente de resolución. Entre tanto, el anteproyecto también del Partido Popular de *Ley de protección de la vida del concebido y los derechos de la mujer embarazada*, que pretendía volver a una aplicación de supuestos y hacerlos más restrictivos que los de la ley del 1985, ha sido retirada y se ha procedido a una pequeña reforma de la ley de 2010 estableciendo que las menores de 18 años que deseen abortar deben tener el consentimiento paterno para ello (*Ley Orgánica 11/2015, de 21 de septiembre, para reforzar la protección de las menores y mujeres con capacidad modificada judicialmente en la interrupción voluntaria del embarazo*).

Para la documentación sobre la evolución de los derechos legales de la mujer en España, además de recurrir al análisis de la legislación citada (referencias a su publicación en el BOE en la bibliografía), se han consultado Martín Castaño 2000; Rives y Rives 2001; López Zamora 2006; Vallés Amores en *Feminismo/s*, 08/12/2006, pp. 115-129.

PREMIOS SINDICATO DEL ESPECTÁCULO Y CÍRCULO DE ESCRITORES CINEMATOGRAFICOS OBTENIDOS POR EL EQUIPO DE *MI QUERIDA SEÑORITA* EN EDICIONES ANTERIORES O POSTERIORES A LA DE 1971

En lo concerniente a los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo, López Vázquez lo había obtenido, previamente a *Mi querida señorita*, por *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962) y, con posterioridad, por *Zorrita Martínez* (Vicente Escrivá, 1975). Por su parte, Antonio Ferrandis recibió este reconocimiento por *Posición avanzada* (Pedro Lazaga, 1965), *Vente a ligar al oeste* (Pedro Lazaga, 1971), *¿Y el prójimo?* (Ángel del Pozo, 1974), y *Retrato de familia* (Antonio Giménez-Rico, 1976). Si bien no premiadas por *Mi querida señorita*, Lola Gaos había sido galardonada por su papel en *Tristana* (Luis Buñuel, 1970) y Mónica Randall por su participación en *Cristina Guzmán* (Luis César Amadori, 1968). La actriz catalana también lo obtuvo posteriormente por *Retrato de familia*.

Respecto a los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC), y según queda reseñado en su página web <http://www.cinecec.com/premios/premios.htm>

(consultada el 08/10/2015), los premiados por *Mi querida señorita* habían sido recompensados en previas y sucesivas ediciones. José Luis Borau lo fue en la edición de 1964, con el premio ‘Antonio Barbero’ para noveles por su dirección de *Brandy*; en la de 1974, con el premio a la mejor película y al mejor guión (junto a Antonio Drove) por *Hay que matar a B.*; y, en la de 1975, con el premio a la mejor película, al mejor director y al mejor guión (junto a Manuel Gutiérrez Aragón) por *Furtivos*, que le valió además el galardón a la mejor actriz a Lola Gaos, quien ya lo había recibido anteriormente por el conjunto de su labor en la edición de 1972. Armiñán parece ser que no volvió a recibir ningún reconocimiento del CEC tras *Mi querida señorita*, aunque varios actores los obtuvieran por interpretaciones en sus películas: Antonio Ferrandis (véase aquí debajo) y Marilina Ross, a la mejor actriz, por *Al servicio de la mujer española* (1978). A José Luis López Vázquez lo galardonaron en cuatro ocasiones: en la edición de 1960, como mejor actor secundario por *091, policía al habla* (José María Forqué, 1960); en la de 1961, también como mejor actor secundario por el conjunto de su labor; en la de 1967, como mejor actor por *Peppermint frappé* (Carlos Saura, 1967); y en la de 2005, recibiendo la medalla de honor por toda su carrera. Por último, Antonio Ferrandis logró, en la edición de 1974, la consideración de mejor actor secundario de aquel año por sus papeles en *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974) y *El amor del capitán Brando* (J. de Armiñán, 1975), y en la de 1975, la valoración de mejor actor protagonista por su trabajo en *La casa grande* (Francisco Rodríguez, 1975).

SOLTERONA. REPRESENTACIONES CINEMATOGRAFICAS

En *Usos amorosos de la postguerra española*, Carmen Martín Gaité (1992[1987], pp. 36-54) explora al estigma de la solterona en los inicios del Franquismo. El tipo femenino que se le asociaba no encajaba en el modelo oficialista de mujer sonriente, dócil y acrítica cuya aspiración máxima era el matrimonio y la renuncia a la vida laboral, un patrón que respondía a motivaciones ideológicas pero también económicas: evitar la competencia laboral y el paro masculino tras el conflicto bélico, aun sin dar una solución efectiva a la elevada tasa de soltería femenina derivada del desequilibrio demográfico entre sexos, fruto de la contienda.

La representación de la solterona contaba con una sólida tradición literaria en la obra de Clarín y Galdós, pero sobre todo, tal y como Gwynne Edwards (1996, pp. 43-46) y Sally Faulkner (2014, p. 141) han apuntado en relación a *Mi querida señorita*, con referentes teatrales y sus traslaciones fílmicas: a) *La señorita de Trevélez* (1916), de Carlos Arniches, que inspiró una adaptación homónima a Neville en 1935 y *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), así como representaciones en el espacio *Teatro de siempre*, de Televisión Española, el 17 de abril de 1969, y en 1984; b) la *novela La tía Tula* (1921), de Miguel de Unamuno, con versión cinematográfica de igual título dirigida por Miguel Picazo en 1964; y c) *Doña Rosita la soltera* (1935) y *La casa de Bernarda Alba* (1936), de Federico García Lorca. La primera estaría en el origen de un cortometraje homónimo de Antonio Artero en 1965, y la segunda, en la que el nombre de una de sus protagonistas, Adela, coincide con el de la protagonista de *Mi querida señorita*, ha tenido montajes escénicos emblemáticos como el de Ángel Facio en 1976, con Ismael Merlo interpretando

a la autoritaria Bernarda, y adaptaciones cinematográficas como las de Gustavo Alatríste (1982) y Mario Camus (1987).

En los títulos anteriores se encontrarían tres tipologías representativas: a) la solterona ridiculizada, que imposita su feminidad y cae en la cursilería mientras envejece sola, soñando ilusamente con el amor romántico y el matrimonio, como en la tragedia grotesca de Arniches, o en la copla *La niña de la estación*, popularizada por Concha Piquer; b) la mujer con una rígida moral sexual que logra una maternidad por procuración y mantiene su autonomía frente al hombre a través del celibato y de reprimir el deseo carnal, como en la *nivola* de Unamuno; y c) el autoritarismo patriarcal y opresor, masculinizado, de la Bernarda de Lorca. La primera y tercera tipologías, entremezcladas, componen el ambiguo estatus de Ignacia en *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964), solterona de provincias perteneciente a la clase dominante social y económicamente, cuyos deseos quedan refrenados por la necesidad de guardar las apariencias y sólo puede manifestarlos en la intimidad. Esta última tipología de personaje guardaría algunas similitudes con la composición de Adela en *Mi querida señorita*.

Como señala Catalina Buezo (2009[2002], pp. 172, 178; y 2003, pp. 27-28, 39, 50), en la obra arminanesca existía un preludio de la representación en *Mi querida señorita* de las desiguales relaciones entre una solterona y su criada: el episodio 'La señorita' (1966), de la serie televisiva *Tiempo y hora* (1965-66).

TERCERA VÍA

Presentada a mediados de los sesenta (Santos Fontenla 1967, p.11; García Escudero 1978, p. 162; Abajo de Pablos 1999, p.74) y ensayada por primera vez en el drama *Españolas en París* (Interino 1970, p.21) -moderado ejercicio de Roberto Bodegas sobre la emigración femenina española después de su participación en la comprometida *O salto* (Christian de Calonge, 1967)-, la Tercera Vía de José Luis Dibildos (Ágata Films) habría florecido durante la segunda 'apertura' de 1974, tras el paréntesis 'forzoso' del productor durante la 'crisis' de la producción tardofranquista (1971-1973).

Las comedias que la integran están dirigidas por Roberto Bodegas: *Vida conyugal sana* (1973), *Los nuevos españoles* (1974); por Antonio Drove: *Tocata y fuga de Lolita* (1974), *Mi mujer es muy decente, dentro de la que cabe* (1975); y por Jesús Yagüe: *La mujer es cosa de hombres* (1975). Sus rasgos característicos fueron: a) una exploración posibilista pero algo más cuestionadora de inquietudes contemporáneas de calado social, laboral o íntimo; b) su renovado reflejo de los españoles urbanos de clase media o media-alta, con los que el espectador se identificaría; c) un equipo artístico reconocible que encabezaban a menudo José Sacristán y María Luisa San José; d) un limitado pluralismo ideológico en las posturas de sus personajes; e) la emulación de mecanismos narrativos de la comedia americana; y f) su vocación de producto exportable.

Si la crítica radical siempre acusó a esta operación de Dibildos de servir a la ideología de las clases dominantes con la coartada de hacer un producto aparentemente liberal y rentable comercialmente, las iniciales loas de otros críticos a las películas del tándem Bodegas-Dibildos, e incluso a la primera incursión de Drove con este productor, dieron paso a una progresiva decepción y denostación de los productos del filón, llegando

a dudarse de la honestidad de la iniciativa y de su componente reformista. Se le achacaba una paulatina disolución en la comedia subgenérica de la que, en principio, era una alternativa, y se reconocía la desaparición de su razón de ser con el fin de la dictadura y la irrupción de un clima de mayor libertad de expresión. Si los filmes enumerados conformaban el núcleo indiscutible de la Tercera Vía, historiadores y periodistas cinematográficos han tradicionalmente extendido su margen temporal a películas posteriores de Dibildos y de sus colaboradores: Bodegas y el guionista José Luis Garci, rodadas durante la Reforma Política y durante la Transición a la democracia; y, asimismo, han extrapolado este nicho intermedio de producción a los largometrajes pretransicionales de Manuel Summers para Antonio Cuevas (Kalender Films), a los de Jaime de Armiñán para varias productoras (El Imán, InCine), e incluso a filmes de memoria histórica y a adaptaciones literarias realizados a mediados de los años 1970 por Pedro Olea, Antonio Mercero, Jaime Camino, Gonzalo Suárez y Angelino Fons.

Sobre la Tercera Vía existe una rica bibliografía que recoge los aspectos aquí mencionados y su (des)conexión con cierto reformismo pretransicional: los reportajes de Diego Galán (1974a, pp. 47-48 y 1974b, p. 57) y de Fernando Lara (1975, p. 60); el de Pau Esteve y Juan M. Company en *Dirigido por...* (04/1975, pp. 18-21); los escritos de Marta Hernández (1976, pp. 106-109); John Hopewell (1989[1986], pp. 60-64); José Enrique Monterde (1993, pp. 54-65); Frutos y Llorens (1998, pp. 59-67 y 126-136); Hernández y Rubio 2004, pp. 140-147; Casimiro Torreiro (2004[1995]b, pp. 359-362); la entrevista a Roberto Bodegas en Gregori 2009c, pp. 600-601; la entrada de diccionario de Eduardo Rodríguez Merchán (2012b); y los estudios en profundidad de Sally Faulkner (2013) y Marta Asión Suñer (2014).